



**Nuno Fernandes Pinto A influência dos clarinetistas no desenvolvimento do
clarinete e do seu repertório**



**Nuno Fernandes Pinto A influência dos clarinetistas no desenvolvimento do
clarinete e do seu repertório**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música na área de especialização de Performance, clarinete, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor Jorge Salgado Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro e co-orientação de Alain Damiens, clarinetista do Ensemble Intercontemporain.

Às minhas doces meninas, Sónia e Inês e ao pequeno Gonçalo

o júri

presidente

Prof. Doutor Jorge Manuel Salgado Castro Correia
Professor Associado da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa
Professor Auxiliar do Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho

Prof. Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho
Professora Auxiliar Convidada da Universidade de Aveiro

agradecimentos

À minha família, pelo carinho, apoio e paciência.

Aos meus mestres e amigos, Saul Silva, António Saiote e Michel Arrignon, que me ensinaram muito mais do que tocar clarinete.

Aos orientadores deste trabalho, Prof. Doutor Jorge Salgado Correia e Alain Damiens, pela preciosa ajuda na elaboração deste trabalho e na preparação dos recitais que o sustentam.

Ao Ricardo Ribeiro, pela amizade e pelo privilégio de poder incluir neste trabalho a obra que me dedicou.

palavras-chave

Música, Performance, clarinete, virtuosismo, repertório.

resumo

O presente trabalho propõe-se avaliar a influência que os clarinetistas tiveram no desenvolvimento do clarinete e do seu repertório.

A dissertação é composta por uma apresentação dos principais momentos do desenvolvimento do clarinete, por uma abordagem de relações importantes entre compositores e clarinetistas, durante os séculos XVIII e XIX, e pela análise das relações dos compositores, do século XX, com o clarinete.

Deste estudo conclui-se que os clarinetistas estiveram sempre envolvidos activamente nos processos de desenvolvimento do instrumento e do seu repertório.

keywords

Music, clarinet, performance, virtuosity, repertoire.

abstract

The present work set out to study the influence of clarinettists in the development of the clarinet and its repertoire.

This thesis includes a discussion of the most important events in the development of the clarinet, an approach to some important relationships between composers and clarinettists during the eighteenth and nineteenth centuries, and the manner in which composers related to the instrument in the twentieth century.

The author concludes that the clarinettists have always been actively involved in the process of the development of the clarinet and its repertoire.

Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte

**A INFLUÊNCIA DOS CLARINETISTAS
NO DESENVOLVIMENTO DO CLARINETE E DO SEU REPERTÓRIO**

Nuno Fernandes Pinto

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	3
I. UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA DO CLARINETE	6
1. O DESENVOLVIMENTO DO INSTRUMENTO	6
<i>OS PRIMÓRDIOS</i>	6
<i>EVOLUÇÃO ORGANOLÓGICA</i>	9
<i>LA CLARINETTE OMNITONIQUE DE IVAN MÜLLER</i>	14
<i>O SISTEMA BOEHM NO CLARINETE POR KLOSÉ E BUFFET</i>	16
<i>CONCLUSÃO</i>	20
2. INTÉRPRETES E COMPOSITORES – O DESENVOLVIMENTO DO REPERTÓRIO	21
<i>PRIMEIRAS REFERÊNCIAS</i>	21
<i>AS PRIMEIRAS OBRAS</i>	22
<i>STADLER E MOZART</i>	23
<i>BÄHR E BEETHOVEN</i>	25
<i>HERMSTEDT E SPOHR</i>	25
<i>O GRANDE HEINRICH BAERMANN</i>	26
<i>IVAN MÜLLER</i>	29
<i>MÜHLFELDT E BRAHMS</i>	31
<i>BERNHARD HENRIK CRUSELL</i>	31
<i>EM PORTUGAL</i>	33
ANTÓNIO SAIOTE	36
<i>CONCLUSÃO</i>	37
II. DOIS RECITAIS PARA UMA PANORÂMICA DO SÉC. XX	40
PREÂMBULO	40
<i>A ESCOLHA DO REPERTÓRIO</i>	41
1. PRIMEIRO RECITAL	43
<i>PREMIERE RHAPSODIE DE CLAUDE DEBUSSY (1910)</i>	43
<i>VIER STÜCKE OP.5 DE ALBAN BERG (1913)</i>	46
<i>THREE PIECES DE IGOR STRAVINSKY (1919)</i>	49
<i>ABÎME DES OISEAUX DE OLIVIER MESSIAEN (1941)</i>	52
<i>DANCE PRELUDES DE WITOLD LUTOSLAWKI</i>	56
<i>GRA DE ELLIOTT CARTER (1993)</i>	58
2. SEGUNDO RECITAL	62
<i>DOMAINES DE PIERRE BOULEZ (1968)</i>	62
NOTAS DE EXECUÇÃO	66
<i>SONATA PARA CLARINETE DE EDISON DENISSOW (1972)</i>	78
<i>SEQUENZA IXa DE LUCIANO BERIO (1980)</i>	80
QUE VERSÃO?	84
<i>INTENSITÉS POUR CLARINETTE SOLO DE RICARDO RIBEIRO (2001, REV. 2006)</i>	93
CONCLUSÃO – A RELAÇÃO DOS COMPOSITORES COM O CLARINETE	96
CONCLUSÕES FINAIS	98
BIBLIOGRAFIA	100
ANEXOS	104

INTRODUÇÃO

O clarinete, como tantos outros instrumentos, sofreu uma natural evolução ao longo dos tempos. Propomo-nos, neste trabalho, avaliar o envolvimento dos clarinetistas no desenvolvimento técnico do instrumento. O seu aperfeiçoamento mecânico e o consequente aumento de eficácia no seu desempenho levaram os compositores a olhá-lo com um interesse crescente.

A reflexão sobre a criação de repertório para o clarinete é algo que está directamente ligado à actividade de instrumentista e gostaríamos de a fazer sob duas perspectivas que consideramos fundamentais: a de quem compõe e a de quem interpreta.

A escolha de um instrumento, por parte de um compositor, obedece a critérios tão diversos como as características do instrumento, de acordo com as exigências musicais do que se pretende, o gosto pessoal ou a identificação com o estilo de um virtuoso, como aconteceu ao longo da história.

Neste sentido, começamos por levantar as seguintes questões:

- Que instrumento é este e quais são então as suas características?
- Que música se pode fazer com ele?
- Quais são as suas capacidades e os seus limites?
- Até que ponto esses limites poderão ou não ser explorados e/ou desenvolvidos?

Um conhecimento profundo do instrumento, por parte do compositor, é fundamental para que o discurso musical seja eloquente e as diferenças entre a ideia musical e o que na realidade vai resultar na sua execução sejam mínimas ou inexistentes.

Para quem toca, e partindo do princípio que é um profissional que executa o seu instrumento ao mais alto nível, os problemas que a música pode colocar são posteriores a todo o processo de criação, a menos que o compositor e o intérprete trabalhem em conjunto ao longo desse mesmo processo. O autor e o contexto da obra que se aborda devem ser estudados ao pormenor em qualquer obra e são tão ou mais importantes como saber que problemas técnicos ou físicos esta exige.

Muitas vezes, determinadas obras são dedicadas ou destinadas a um determinado instrumentista com tudo o que isso pode implicar. Nesta situação, as características técnicas e musicais únicas desse instrumentista podem constituir um dado importantíssimo para o estudo da interpretação. Muitos instrumentistas dedicam-se a um determinado tipo

de repertório, do qual se tornam especialistas, por entenderem provavelmente que as suas características a ele se adequam. Ao longo dos tempos, os instrumentos foram-se desenvolvendo e, com eles, os músicos que os executaram assim como, naturalmente, o repertório. As soluções que se foram encontrando estiveram intimamente ligadas ao instrumento mas também aos executantes, de acordo evidentemente com as exigências musicais dos compositores. Isto leva-nos a acrescentar mais uma série de questões às quais procuraremos dar uma resposta na presente dissertação:

- Até que ponto os clarinetistas estiveram ligados ao desenvolvimento organológico do seu instrumento?

- E de que forma influenciaram a criação musical?

- A sua relação com os compositores manteve-se inalterada ao longo dos tempos?

- Se ao longo dos tempos essa relação sofreu alterações, quais foram?

O clarinete sofreu muitas alterações desde o seu aparecimento – por volta de 1700 – até aos dias de hoje e os seus recursos e capacidades foram muito desenvolvidos:

- Quais foram essas alterações?

- Quem e porque as fez?

- Que implicações tiveram essas mudanças?

Dos sopros que constituem a base de uma orquestra, o clarinete é o mais recente, mas é dos que tem o repertório mais desenvolvido, com especial destaque para o séc. XX. Este facto deve-se às qualidades intrínsecas de um instrumento extremamente ágil e versátil que, além de uma grande extensão (quase 4 oitavas), possui uma enorme capacidade para grandes contrastes de dinâmica. Podemos adicionar a estas características uma grande quantidade de recursos que foram sendo utilizados pelos compositores, como sons multifónicos, harmónicos, microtons, *slap tongue*, *glissando*, *flutter tongue*, trilos de timbre, entre outros. Mas o que tem mesmo atraído a atenção dos compositores é a riqueza tímbrica, a paleta de cores e a sua grande capacidade expressiva.

Muitos clarinetistas se destacaram porque eram instrumentistas fora-de-série, virtuosos. Outros tornaram-se conhecidos pela sua investigação sobre o clarinete e pelo seu contributo para o desenvolvimento do instrumento. Temos também os que foram músicos de eleição para os compositores, com os quais trabalharam, para quem algumas obras foram feitas ou a quem foram dedicadas. O repertório para o instrumento, e aquilo que ele é hoje, deve muito a estes instrumentistas que inspiraram e entusiasmaram muitos

compositores pelo clarinete e fizeram com que esse repertório incluísse obras de alguns dos melhores compositores da história da música e se tornasse num dos instrumentos mais utilizados e explorados no séc. XX.

Assim, este trabalho está organizado em dois capítulos.

No primeiro capítulo, é apresentada uma evolução histórica do clarinete, que está dividido em duas partes, correspondentes a dois aspectos distintos da vida do instrumento: a evolução do instrumento e o desenvolvimento do repertório. Na primeira parte, pretende-se elaborar uma resenha da evolução organológica, desde os primórdios, no início do século XVIII, até meados do século XIX, quando foram criados dois sistemas de chaves que deram origem ao clarinete moderno. Na segunda parte, propõe-se uma análise da evolução do repertório até finais do século XIX, na perspectiva de explorar qual a influência que os clarinetistas tiveram no desenvolvimento do instrumento e do seu repertório.

O segundo capítulo centra-se no programa dos dois recitais que constituem a parte prática deste trabalho. Está dividido em duas partes, cada uma correspondente a um recital. Neste capítulo pretende-se oferecer uma panorâmica do século XX, não apenas a nível musical como do papel desempenhado pelos clarinetistas na criação do repertório. A influência dos instrumentistas verifica-se a vários níveis e será estudada neste capítulo.

Através da observação dos momentos mais significativos da evolução organológica do clarinete, de relações próximas entre compositores e clarinetistas bem como de algum do repertório mais significativo do século XX, este estudo terá como principais objectivos avaliar a participação dos clarinetistas no desenvolvimento do clarinete assim como perceber a sua influência junto dos compositores na criação de repertório para o instrumento.

I. UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA DO CLARINETE

1. O DESENVOLVIMENTO DO INSTRUMENTO

Desde o início da sua evolução, o clarinete teve a intervenção de instrumentistas, compositores e luthiers/construtores que foram dando contributos decisivos no desenvolvimento deste instrumento e do seu repertório. As suas intervenções no instrumento foram feitas de uma forma concertada e contribuíram para que o clarinete superasse muitas das suas limitações.

O repertório do clarinete esteve directamente condicionado à evolução mecânica que o instrumento teve durante os seus primeiros 150 anos. Até meados do séc. XIX, sofreu muitas alterações que condicionaram a escrita dos compositores. Foram vários os autores que escreveram sobre o clarinete primitivo, e sobre evolução organológica que teve até meados do século XIX, nomeadamente Anthony Baines (1991), Kurt Birsak (1991), David Pino (1980), Jack Brymer (1990) ou Nicholas Shackleton (em Lawson, 1995).

Vários foram os clarinetistas virtuosos que se destacaram pela sua destreza técnica e expressiva e que levaram muitos compositores a explorar os seus talentos, como iremos ver ao longo deste trabalho. Porém, outros clarinetistas, motivados pela insatisfação em relação a um instrumento limitado, imaginaram novas soluções mecânicas e estimularam os construtores a colocá-las em prática. Com efeito, e como poderemos verificar, sempre que houve evolução, esta aconteceu por intervenção directa dos clarinetistas.

De seguida, apresentamos uma panorâmica do desenvolvimento que o clarinete sofreu desde o seu aparecimento – cerca de 1700 – até aos dias de hoje e a forma como vários clarinetistas nele participaram.

OS PRIMÓRDIOS

Existia no final do séc. XVII um instrumento chamado *chalumeau*, o qual, no seu estado mais primitivo, era um pequeno tubo de cana com seis orifícios, mais um para o

polegar e com uma palheta cortada na própria cana (*idioglot*) na extremidade superior. A partir daqui, e não se sabe por que ordem nem exactamente quem fez o quê, foram efectuados alguns aperfeiçoamentos:

- a) introduziu-se uma boquilha à qual se atava uma palheta de cana separada;
- b) foi acrescentado um orifício para o mínimo da mão direita;
- c) adicionaram-se duas chaves de metal na parte superior, opostas (uma à frente e outra atrás);
- d) a localização da chave de trás foi sendo alterada para permitir a obtenção do registo mais agudo (o qual não se sabe ao certo se era possível obter antes). Esta chave passou a chamar-se precisamente *chave de registo*.

O instrumento foi entretanto construído em madeira de buxo. Johann Christoph Denner (1655-1707), um dos maiores construtores de instrumentos do seu tempo, efectuou alguns destes melhoramentos, em Nuremberg. Autores como Kurt Birsak (1991) ou Anthony Baines (1991) corroboram a tese generalizada que Denner foi, de facto, o inventor. Se terá sido o autor de todas as inovações atrás referidas, não há ainda nenhuma conclusão definitiva, por não existir unanimidade neste ponto entre os investigadores.

“Denner, the inventor of the clarinet, was said to have improved this little instrument. Possibly he was the first to make it like his clarinet, of boxwood, with a replaceable cane reed tied on; a little-finger hole; and two keys near the top, one in front and the other opposite to it on the back. [...] Its usual compass was from f’ to bb’’, or even c’’’ (which no doubt would have been possible by opening the back key to overblow the bottom note to its twelfth) [...]” (Baines, 1991: 296)¹

Uma fonte importante que é citada pelos diversos autores² que escreveram sobre o assunto é Johann Gabriel Doppelmayr, no seu artigo em *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern* (Nuremberg, 1730).

A partir do momento em que a chave de registo foi desenvolvida, a extensão do *chalumeau* aumentou e este instrumento passou a chamar-se *clarinete*, devido ao nome do novo registo – *registo de clarino*. A sua popularidade foi aumentando e os compositores

¹ “Denner, o inventor do clarinete, afirmou ter aperfeiçoado este pequeno instrumento. Possivelmente ele foi o primeiro a fabricá-lo como o seu clarinete, em madeira de bucho, com uma palheta substituível atada; um orifício para o dedo mínimo; e duas chaves perto do topo, uma em frente e outra oposta a essa na parte de trás. [...] A sua extensão normal era de fá’ a sib’’, ou mesmo dó’’’ (o qual, sem dúvida, era possível abrindo a chave de trás obtendo a 12ª da nota fundamental mais grave) [...]” Tradução do autor.

² Nestes autores incluem-se os já referidos Baines e Birsak, assim como os artigos em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Ver bibliografia)

começaram a dedicar-lhe mais atenção, como poderemos constatar na segunda parte deste capítulo.

O primeiro clarinete, de duas chaves, possuía as seguintes limitações:

- a) dedilhação difícil em muitas notas;
- b) extensão descontínua;
- c) desigualdade sonora nos diferentes registos (e até de nota para nota);
- d) sonoridade áspera;
- e) afinação defeituosa devido à perfuração dos orifícios consoante a posição natural da mão;
- f) impossibilidade de tocar em certas tonalidades.

Esta última limitação é uma consequência das outras. Por essa mesma razão, os primeiros clarinetes de duas chaves eram construídos em várias tonalidades: sol, lá, sib, dó, ré, mi e fá. (Lawson, 1995:33)

Na figura que se segue é apresentada a extensão do clarinete de duas chaves e estão assinaladas algumas posições de difícil execução – *forquilhas*³.



(+) Notas que se obtêm com *dedilhações de forquilha*.

(x) Para este si não havia nenhuma dedilhação, o instrumentista tinha de consegui-lo através da embocadura. Xavier Lefèvre, no seu método para clarinete (publicado em Paris, 1802), dizia que se deveria tirar um pouco a boquilha da boca e relaxar os lábios (sobre o dó).

(o) Poucos instrumentistas conseguiam obter estas notas.

Figura nº 1 Extensão do clarinete de duas chaves.

Apesar destas imperfeições, o clarinete foi ganhando popularidade entre instrumentistas, ouvintes e compositores e o seu repertório foi-se desenvolvendo, bem como o natural desenvolvimento mecânico do instrumento. O entusiasmo com o novo instrumento levou a que clarinetistas, construtores e compositores sentissem a necessidade

³ Estas posições têm esta designação porque a mão ao executá-las fica com uma posição que se assemelha a uma forquilha, com o indicador e o anelar, por ex., a tapar orifícios. Posições de forquilha são todas aquelas que intercalam orifícios fechados com orifícios abertos.

de anular algumas das suas limitações e, pelo lado positivo, melhorar as suas capacidades e aumentar o seu potencial.

Sensivelmente a meio do séc. XVIII a impossibilidade quase absoluta do clarinete tocar noutras tonalidades, que não aquela em que era em que era fabricado, levou os construtores a fabricar clarinetes em quase todos os tons. As primeiras partes importantes para clarinete em orquestra terão sido escritas para clarinete em dó, mas também se fizeram para clarinete em ré, fá e sol. (Lawson, 2000:14)

Foi para um clarinete em ré de duas chaves que Johann Melchior Molter (1696-1765) escreveu os seus seis concertos para clarinete, no final da década de 40 do séc.XVIII.

As limitações, que já foram enunciadas, deste novo instrumento, que havia sido inventado por Denner, levaram a que outros músicos e construtores se interessassem por ele no sentido de melhorar o seu desempenho e o tornar num instrumento com menos imperfeições, mais capaz. Assim, o clarinete passou por um processo de constantes modificações. Alguns dos momentos mais marcantes desse período, que veremos já de seguida, resultaram do trabalho de alguns clarinetistas importantes como Müller, Baermann ou Klosé.

EVOLUÇÃO ORGANOLÓGICA

Como já foi dito, a evolução organológica foi alvo de estudo por parte de vários autores, nomeadamente Anthony Baines, Kurt Birsak, David Pino, Jack Brymer ou Nicholas Shackleton. O conteúdo que a seguir se apresenta é uma compilação da informação recolhida nos trabalhos destes autores. É uma matéria sobre a qual não existem muitos consensos. Houve, nesta evolução, avanços e recuos, tentativas que não tiveram consequências e momentos marcantes cujas repercussões duram até hoje. Muitos desses momentos não terão aqui qualquer referência. Apenas deixaremos aqui um breve resumo da evolução que conduziu o clarinete desde o seu início, que acabamos de ver, até dois momentos marcantes que terão um tratamento mais destacado: o *clarinete omninótico* de Müller e a adaptação do Sistema Boehm no clarinete por Klosé e Buffet.

Além da ‘chave de registo’, Denner acrescentou ao clarinete uma terceira chave para obter um si claro e fabricou uma campânula em forma de funil, semelhante à do oboé. Desenhou ainda orifícios duplos para facilitar a complicada afinação dos meios-tons.

Apesar de ficar com uma extensão superior a outros instrumentos como a flauta, oboé ou fagote, este clarinete tinha uma desvantagem, para além das limitações que já foram referidas: era demasiado complicado para a época. Este facto forçou o clarinete a passar por um período de simplificação de forma a facilitar e melhorar a técnica.

Há quem defenda que os sucessores de Denner, incluindo o seu filho Jacob, dispensaram a terceira chave e os orifícios duplos e produziram um instrumento que funcionava perfeitamente no *registro de clarino*. A facilidade neste registro foi ganha com prejuízos no *registro de chalumeau*, o qual passou a ser esporadicamente usado no clarinete. (Ver página 21) Para este registro mais grave, os compositores usavam o próprio *chalumeau*. Há ainda quem pense (Lawson, 1995:6) que estes aperfeiçoamentos – 3ª chave, que permitia obter o mi grave e sua 12ª (si); a campânula e o alongamento do instrumento – foram feitos entre 1750 e 1760, por Jacob Denner (Brymer, 1990:29, defende que a 3ª chave foi introduzida em 1740).

Por volta de 1760, o construtor de órgãos Barthold Fritz (1697-1766) introduziu ao clarinete uma 4ª chave que permitiu tocar sol# grave e a sua 12ª (ré#)⁴. Fritz deslocou ainda a 3ª chave (mi grave) do polegar da mão direita de forma a ser accionada pelo dedo mínimo da mão esquerda, o que veio facilitar, em grande medida, a técnica do instrumento⁵. Neste período algumas destas inovações estão envoltas em contradições. *Fritz, o suposto inventor da 3ª, 4ª e 5ª chaves do clarinete* (Weston, 1971:31 e 57), teve contactos com Joseph Beer (1744-1812) e Anton Stadler (1753-1812) que, como poderemos ver já de seguida e na página 23, estiveram empenhados em criar novas sonoridades e soluções para o clarinete.

⁴ Alguns autores atribuem esta inovação a Joseph Beer (1744-1812), clarinetista de quem falaremos também na página 23, devido ao seu empenho no desenvolvimento do clarinete e à sua relação com o compositor Carl Stamitz.

⁵ A melhoria neste aspecto da técnica do instrumento pode parecer evidente aos clarinetistas. No entanto, qualquer pessoa pode constatar esse facto, quando se percebe que o polegar da mão direita é aquele que suporta o peso do instrumento. Quando tinha uma chave a seu cargo o instrumento tornava-se instável, o que deixou de acontecer com a inovação de Fritz.

Joseph Beer, primeiro grande virtuoso ao serviço do rei da Prússia e fundador da escola francesa⁶, adicionou, por volta de 1775, uma 5ª chave, que permitia obter o fá# grave e a 12ª (dó#). Este clarinete de cinco chaves é também denominado *clarinete clássico* porque para ele foram escritas inúmeras obras deste período. Terá sido para este clarinete que Carl Stamitz (1745-1801) escreveu grande parte dos seus concertos, senão todos. Embora se reconheça que o último parágrafo entra em contradição com o anterior, interessa aqui verificar dois pontos:

1. Não existe consenso na bibliografia disponível, pelo que ficam aqui duas versões do que se poderá ter passado;
2. Em qualquer das versões podemos verificar o envolvimento de clarinetistas no desenvolvimento do instrumento.

Em 1791, Jean Xavier Lefèvre (1763-1829), clarinetista de origem suíça que foi o primeiro professor no Conservatório de Paris para além de ter sido também clarinetista da Ópera de Paris, junta ao clarinete uma 6ª chave que permitia tocar o dó#₃ e a sua 12ª (sol#). Chegou-se aqui a um ponto importante na evolução do clarinete – a escala estava completa e isso representou uma evolução em relação ao anterior clarinete de cinco chaves.

Lefèvre recomenda, no seu *Méthode de Clarinette*, publicado em 1802 que fossem utilizados dois clarinetes em Si bemol e em Dó, cada um com uma secção central (onde estavam os orifícios e as chaves) que se pudesse trocar, mantendo a mesma boquilha e campânula. Este sistema foi introduzido por razões de economia pois permitia aos clarinetistas utilizar apenas dois clarinetes e não quatro. Com as combinações recomendadas, Lefèvre conseguia assim as seguintes tonalidades maiores:

Clarinete em Dó:	Dó, Fá, Sol, Sib, Ré
Clarinete em Si:	Si, Mi, Fá#, Lá, Dó#
Clarinete em Sib:	Sib, Mib, Fá, Láb, Dó
Clarinete em Lá:	Lá, Ré, Mi, Sol, Si

⁶ Embora haja quem defenda que Joseph Beer foi também o fundador da escola alemã por ter sido o primeiro grande clarinetista e viajado muito pela Alemanha, tendo, inclusive, sido o clarinetista da corte de Berlim nos últimos doze anos da sua vida, esta virtude pertenceu ao clarinetista Franz Tausch, também ele, um dos primeiros virtuosos do clarinete, segundo Pamela Weston, no seu artigo incluído em *The Cambridge Companion of the Clarinet*. (Lawson, 1995:93)

“Thus the player had only to master the basic fingerings of the five major keys C, F, G, B \flat , and D!” (Birsak, 1991:48)⁷

Os compositores iam, aos poucos, começando a confiar passagens cada vez mais importantes ao clarinete (Ver a 2ª parte deste capítulo). Embora a escala do clarinete estivesse já completa, era ainda necessário ter em conta o tom do instrumento com o qual a obra era executada e as modulações não podiam afastar-se muito do tom original⁸.

A evolução da escrita e o aumento da virtuosidade que muitas obras começavam a exigir, levaram os clarinetistas a procurar um instrumento mais ágil, homogêneo e afinado. Desta forma assiste-se, no início do séc. XIX a uma verdadeira revolução do clarinete. Sobre o processo de evolução do sistema de chaves, Nicholas Shackleton no seu artigo em *The Cambridge Companion to the Clarinet* escreveu o seguinte:

“The additions and modifications to the keywork of the clarinet that were made during the nineteenth century had several distinct purposes. First (starting in the late eighteenth century) keys were added solely to facilitate certain trills that were otherwise virtually impossible. Second, keys were added to enable complex chromatic passages to be played more fluently and/or with better intonation. Third, keywork was designed to render the tone of adjacent notes more even. Fourth, keywork was designed to enable the instrument to play loudly.” (Lawson, 1995:25)⁹

Em 1809, Heinrich Joseph Barmann (1784-1847) adoptou um clarinete de 10 chaves, com o qual tocou as obras para si escritas por Carl Maria von Weber (1786-1826). Este clarinetista, como veremos na página 26, foi um dos maiores do seu tempo e contribuiu para um desenvolvimento importante do repertório para o instrumento.

Neste período do desenvolvimento do instrumento, onde as novidades apareciam muito rapidamente, os dados nem sempre são coincidentes entre os diversos autores. No

⁷ “Deste modo o instrumentista apenas tinha que aperfeiçoar as dedilhações básicas das cinco tonalidades maiores Dó, Fá, Sol, Sib e Ré!” Tradução do autor.

⁸ Como já vimos (página 8), eram construídos clarinetes em várias tonalidades, nomeadamente em sol, lá, si \sharp , dó, ré, mi e fá. Estes eram utilizados em função da tonalidade da obra. A dificuldade da técnica do instrumento, impedia que algumas notas fossem feitas com facilidade, o que limitava a escrita dos compositores e a execução dos instrumentistas.

⁹ “Os aumentos e modificações no sistema de chaves do clarinete que foram efectuados durante o século XIX tiveram vários propósitos distintos. Primeiro (começando no final do século XVIII) as chaves foram adicionadas exclusivamente para facilitar certos trilos que de outra forma eram virtualmente impossíveis. Segundo, adicionaram-se chaves para possibilitar que passagens cromáticas complexas fossem executadas mais fluentemente e/ou com melhor afinação. Terceiro, o sistema de chaves foi desenhado para permitir mais uniformidade no som de notas adjacentes. Quarto, o sistema de chaves foi desenhado para permitir ao instrumento tocar mais forte.” Tradução do autor.

entanto, torna-se importante falar dos clarinetes que utilizaram alguns clarinetistas que se tornaram importantes pela sua influência na criação de repertório:

“Müller’s *clarinette omnitonique* was the most important stage in development between the long-popular six-keyed clarinet of Lefèvre and the seventeen-keyed one of Klosé. Many interim experiments took place; for instance, even as early as 1803 J. F. Simiot of Lyons had made a clarinet of twelve keys. During the same decade Baermann had bought himself a ten-keyed clarinet, Crusell was using one of eleven keys and Hermstedt had been forced to meet the demands of Spohr’s concertos by having one of thirteen keys made. None of these experiments came to stay [...]” (Weston, 1971:155)¹⁰

Destes clarinetistas e da sua influência na criação de repertório falarei na segunda parte deste capítulo. Para ficar veio o *clarinete omnitónico* de Müller, também ele um clarinetista proeminente.

Em 1812, Ivan Müller (1786-1858) cria um clarinete de 13 chaves que, por muitos motivos que não só o número de chaves, é um marco muito importante na história do clarinete. Foi o primeiro clarinete capaz de tocar em todas as tonalidades e por isso Müller lhe deu o nome de *clarinette omnitonique*.

Em 1839 era apresentado em “Paris Exhibition” um novo clarinete desenvolvido por Hyacinthe Klosé (1808-1880) e Louis-Auguste Buffet (1789-1864), clarinetista e construtor, respectivamente, e que se baseou na adaptação do *Sistema Boehm* ao clarinete.

Houve muitos mais avanços e recuos e existem, como já disse, várias versões deste desenvolvimento mas importa neste ponto observar a contribuição de músicos como Joseph Beer (1744-1812), Jean Xavier Lefèvre (1763-1829), Heinrich Joseph Barmann (1784-1847), Ivan Müller (1786-1858) ou Hyacinthe Klosé (1808-1880) que, além de terem sido clarinetistas proeminentes, contribuíram para o desenvolvimento do instrumento.

Pela importância que tiveram, os trabalhos desenvolvidos por Müller e Klosé justificam uma análise mais atenta. As repercussões dos seus trabalhos fazem-se sentir

¹⁰ “O *clarinete omnitónico* de Müller foi a etapa mais importante no desenvolvimento entre o muito popular clarinete de seis chaves de Lefèvre e o de dezassete chaves de Klosé. Fizeram-se muitas experiências temporárias; por exemplo, já em 1803 J. F. Simiot de Lyon fabricou um clarinete de doze chaves. Durante a mesma década Baermann adquiriu um clarinete de dez chaves, Crusell utilizou um de onze chaves e Hermstedt foi forçado a conhecer as exigências dos concertos de Spohr por ter um clarinete fabricado com treze chaves. Nenhuma destas experiências veio para ficar [...]” Tradução do autor.

ainda hoje, pois os dois clarinetes mais usados, francês e alemão, são resultados do seu esforço no desenvolvimento do instrumento.

LA CLARINETTE OMNITONIQUE DE IVAN MÜLLER

É consensual, de entre os autores que escreveram sobre o assunto, que o trabalho efectuado pelo clarinetista virtuoso e compositor, o germano-estónio Ivan Müller (1786-1854), representa a maior evolução desde Denner em vários sentidos, como poderemos verificar.

O trabalho de Müller começou a ser conhecido em 1809, quando deu o primeiro recital com um clarinete desenhado/pensado por si, o qual foi, possivelmente, o modelo para uma produção em série¹¹.

“In 1812, Müller presented his newly designed clarinet to the Conservatoire in Paris for examination by the Commission there – an important body whose year or nay could make all the difference to the prospects of the instrument.” (Brymer, 1990: 44)¹²

Müller afirmava que a disposição das 13 chaves que compunham o seu clarinete permitiam tocar com facilidade em qualquer tonalidade, chamando-lhe, por isso, *clarinette omnitonique*.

A forma como Müller construiu as chaves, a sua disposição e abertura e ainda as novas sapatilhas que lhe colocou, foram as grandes melhorias que introduziu ao clarinete. O seu desenho dos orifícios para as sapatilhas vedarem melhor, também era novidade e melhorou em muito a eficácia do instrumento. Isto resume-se a uma melhor relação chave/sapatilha/orifício, que veio permitir uma técnica mais sólida, não só ao nível dos dedos mas sobretudo da emissão sonora.

¹¹ Apesar de ter sido Müller a idealizar o clarinete de 13 chaves, a construção deste instrumento foi confiada a Gentelet, um fabricante de Paris. Estes dados foram recolhidos de uma pequena sebenta que nos foi fornecida pela empresa Buffet-Crampon, construtora de instrumentos, que não é uma fonte bibliográfica registada nem qualificada. Deste construtor não conseguimos encontrar nenhuma informação, para além desta.

¹² “Em 1812, Müller apresenta o seu clarinete novamente desenhado no Conservatório de Paris, para ser examinado pela Comissão – um organismo importante cuja aceitação ou rejeição poderiam fazer toda a diferença nas perspectivas para o instrumento.” Tradução do autor.

A boquilha e palheta também mereceram a sua atenção: em primeiro lugar trocou o cordão que se costumava usar para as unir (ainda hoje muitos alemães adoptam este sistema) por uma abraçadeira de metal, em seguida fez algumas modificações na boquilha e na palheta com o intuito de melhorar a qualidade e variedade da articulação e obter um maior controlo sobre a emissão e a respiração. *O seu staccatto duplo foi descrito como inultrapassável.* (Brymer, 1990: 46)

Müller, como poderemos ver na página 29, teve uma actividade intensa no domínio da criação de repertório para o clarinete. Além de ter escrito muitas obras para o seu instrumento, participou também em várias estreias de obras de outros compositores e contribuiu decisivamente, com as suas evoluções técnicas, para o desenvolvimento desse mesmo repertório.

A Comissão do Conservatório de Paris rejeitou o *clarinete omnitónico* por entender que cada clarinete, dependendo do tom em que estava construído, tinha a sua própria sonoridade e carácter musical e isso tinha bastante significado. Esta opinião também era partilhada pelos compositores, que continuavam a escrever para os clarinetes construídos em tonalidades diferentes.¹³ Era comum, como já vimos na página 11, entre os clarinetistas usarem dois clarinetes, um com peças alternativas para tocar em lá e si bemol e outro para si e dó. Faziam-no mantendo a mesma campânula e boquilha e trocando a peça central.

Faziam parte desta comissão várias personalidades, e entre as quais os compositores Maria Luigi Cherubini (1760-1842) e Étienne Nicolas Méhul (1763-1817) e o clarinetista Jean Xavier Lefèvre que, segundo Pamela Weston no seu artigo em *The Cambridge Companion to the Clarinet*, influenciou de forma decisiva a rejeição deste instrumento. (Lawson, 1995:96)

Muitos clarinetistas e construtores aproveitaram o trabalho de Müller e tentaram desenvolvê-lo. Eugène Albert (1826-1890), Heinrich Bärmann (1784-1847) e Adolphe Sax (1814-1894) são os mais conhecidos. Não falaremos em pormenor de nenhum deles, embora tenham sido os aperfeiçoamentos que tiveram maior divulgação e efeitos mais duradouros se excluirmos do trabalho de Klosé que resultou num clarinete que ainda hoje é usado.

¹³ Jack Brymer (1990:45) enuncia os argumentos da Comissão embora não concretize quais as obras que foram escritas para um determinado clarinete tendo em conta a tonalidade na qual está construído e as suas características.

“During the early part of the twentieth century a number of further modifications were made by Oskar Oehler (1858-1936), a clarinettist who in 1888 turned to instrument-making in Berlin. The Oehler-system clarinet that is used almost universally in Germany today has only minor differences in fingering from Baermann system [...].” (Nicholas Shackleton em Lawson, 1995:27)¹⁴

Jack Brymer vai mais longe, afirmando que o clarinete alemão derivou directamente do trabalho de Müller:

“All things considered, Müller can be said to have been the second great figure in the world of development of the clarinet, [...] one important section of clarinet design at the present time, the German clarinet, is founded directly upon his work.” (Brymer, 1990:46)¹⁵

Por estes factos se diz que o trabalho de Müller foi decisivo, pois dele derivaram os dois sistemas mais utilizados:

- a) O Sistema-Oehler, utilizado pelos clarinetistas alemães,
- b) O Sistema-Boehm, que é tocado em quase todo o Mundo.

Na secção seguinte falaremos daquele que foi talvez o passo mais importante na história da evolução organológica do clarinete, a adaptação do Sistema Boehm ao clarinete, que como iremos comprovar, resulta numa evolução do *clarinete omnitónico* de Müller.

O SISTEMA BOEHM NO CLARINETE POR KLOSÉ E BUFFET

Em 1839 foi apresentado em “Paris Exhibition” um novo clarinete baseado no trabalho desenvolvido por Theobald Boehm (1794-1881) na flauta. Hyacinthe Klosé (1808-1880), clarinetista e Louis-Auguste Buffet (1789-1864), construtor, adaptaram o *Sistema Boehm* ao clarinete; por isso Buffet recebeu uma medalha na referida exposição. Este novo instrumento só foi patenteado em 1844, mas já no ano anterior (1843, portanto) Klosé havia publicado na editora Alphonse Leduc um método para o novo clarinete. Este

¹⁴ “Durante o início do século XX foram feitas algumas modificações por Oskar Oehler (1858-1936), um clarinetista que em 1888 se tornou construtor de instrumentos em Berlim. O clarinete Sistema-Oehler que hoje é utilizado quase universalmente na Alemanha tem apenas pequenas diferenças na dedilhação em relação ao Sistema Baermann [...].” Tradução do autor.

¹⁵ “Tudo considerado, pode dizer-se que Müller foi a segunda grande figura no mundo do desenvolvimento do clarinete, [...] uma secção importante da concepção do clarinete nos dias de hoje, o clarinete alemão, baseou-se directamente no seu trabalho.” Tradução do autor.

clarinete, como mostra a tabela de dedilhações de Klosé no seu método, é o clarinete actual, ao nível da técnica. Apesar de todas as vantagens ao nível da construção e da técnica, comprovadas pelo facto de este ser um clarinete utilizado em quase todo o Mundo, ainda hoje, em algumas bandas e tunas do nosso país, se toca com o clarinete de 13 chaves, desenvolvido por Müller.

“Klosé saw this invention not as a revolution in instrument-making, but as a logical development of Ivan Müller’s clarinet, as played by his teacher Frédéric Berr, whom he ungrudgingly acknowledged as the founder of the French school of clarinet playing.” (Birsak, 1991:57)¹⁶

Em 1825, a casa *Buffet-Auger*, que mais tarde se viria a chamar *Buffet-Crampon*, começou a fabricar clarinetes a partir do *Sistema Müller*. O irmão mais novo de Buffet-Auger, Louis Auguste (f. 1885), que era conhecido pela sua capacidade de trabalho e espírito inventivo, conheceu o clarinetista Hyacinthe Klosé (1808-1880). Nascido em Corfu mas de ascendência francesa, Klosé foi muito jovem para França estudar música. Foi músico no *6ème Régiment de la Garde Royale*, tendo sido depois nomeado *Chef de Musique* no *9ème Régiment léger*, posto que ocuparia até 1835. Estudou no Conservatório de Paris com aquele que é considerado o fundador da escola francesa de clarinete – Frédéric Beer (1794-1838). Após a morte de Beer, Klosé foi designado para o substituir no Conservatório de Paris, cargo que ocupou de 1839 até 1868.

Em conjunto, Klosé e Buffet melhoraram o mecanismo do clarinete de treze chaves, aplicando-lhe o princípio das anilhas móveis de Boehm. O resultado desta adaptação foi permitir que os dedos pudessem fechar orifícios fora do seu alcance, pelo que esses mesmos orifícios não precisavam de ser mais pequenos ou construídos de acordo com a estrutura da mão.

“This, and only this, was the basis of Klosé’s Work upon the Boehm principle – no acoustic subdivision of the clarinet was in his mind as it had been in Boehm’s. The name ‘Boehm system’ clarinet is thus a misnomer; but it has been with us now for so long – since 1839 when it was first exhibited in Paris by Klosé – that it would be silly now to try to change this title.” (Brymer, 1990:47)¹⁷

¹⁶ “Klosé viu esta invenção não como uma revolução na construção do instrumento, mas como um desenvolvimento lógico do clarinete de Ivan Müller, tocado pelo seu professor Frédéric Berr, a quem generosamente reconhecia como fundador da escola francesa de clarinete.” Tradução do autor.

¹⁷ “Isto, e só isto, foi a base do trabalho de Klosé sobre o princípio de Boehm – ele não pensou na subdivisão acústica do clarinete como fez Boehm na flauta. O nome ‘Sistema Boehm’ é assim um nome incorrecto; mas

Alguns autores atribuem e referem apenas Klosé quando falam nesta invenção que, como vimos, foi *apenas* um desenvolvimento lógico do clarinete de Müller, que era tocado por F. Beer, o professor de Klosé. Foi este último que, como clarinetista, se sentia insatisfeito com o clarinete de 13 chaves e idealizou a aplicação do novo mecanismo de Boehm ao clarinete, mas tal só foi possível graças à sua colaboração com Buffet.

A sua nova concepção e desenho das chaves permitiram eliminar as *posições de forquilha*, que não só eram difíceis de executar como tinham uma sonoridade pobre. No novo clarinete também há notas que se podem obter de forquilha e a diferença de som é, nalguns casos, enorme mas agora há posições que permitem obter essas mesmas notas de uma forma mais fácil. As notas si³, dó⁴ e dó^{#4} passaram a poder ser tocadas com os 5ºs dedos, tanto da mão esquerda com da direita, duplicando assim as possibilidades de dedilhações. Desta maneira pôde-se evitar o deslizar dos dedos em muitas passagens (como ainda acontece no saxofone, por exemplo) e sobre essas notas passaram a ser possíveis os trilos.

O novo sistema de chaves implicou uma grande mudança nas dedilhações, facto que contribuiu para uma mudança de clarinete não muito pacífica, dado já existirem muitos virtuosos que tocavam com Sistema Müller. Contudo, pelas suas qualidades de afinação e facilidade de execução, este instrumento impôs-se em quase todo mundo. Klosé, pelo cargo de professor de clarinete no Conservatório de Paris, que ocupava, contribuiu muito para que o novo clarinete fosse divulgado e em 1843 publicou um método adaptado à nova técnica. Este método contém exercícios para o trabalho dos mais variados aspectos ao nível da técnica, som e estilo musical. Posteriormente, foi ampliado e actualizado com novos exercícios por diversos colaboradores da editora, entre eles, Paul Jeanjean e Auguste Perier (1883-1947), autores de diversos métodos para clarinete. Este método, que ainda hoje é utilizado, serviu de base para algumas gerações de clarinetistas franceses, e não só¹⁸, e ajudou a desenvolver uma cultura técnica, adaptada a outro sistema com muito mais limitações.

Este clarinete é constituído por 5 partes: boquilha, barrilete, corpo da mão esquerda, corpo da mão direita e campânula. Com a adaptação do Sistema Boehm resultou um clarinete com 17 chaves e 6 anilhas controlando 24 orifícios; esta alteração permitiu um

aplica-se há tanto tempo – desde 1839 quando foi exibido pela primeira vez em Paris por Klosé – que seria absurdo tentar mudar este título agora.” Tradução do autor.

¹⁸ Ainda hoje este método é publicado, pela mesma editora, em três línguas: francês, inglês e espanhol.

grande avanço na técnica do instrumento, dado que os orifícios para os dedos foram construídos de uma forma mais anatómica e o novo sistema de chaves veio facilitar em muito a execução em todas as tonalidades. O clarinete que acabamos de descrever de uma forma muito sintetizada é o clarinete que hoje a maioria dos clarinetistas em todo o mundo utiliza, o chamado *clarinete – sistema francês* diferente do *clarinete – sistema alemão*, que, apenas é tocado pelos alemães, austríacos e alguns músicos dos países de leste.

A tabela de posições referida no início do Método Klosé ainda hoje é reconhecida e utilizada porque o clarinete, ao nível técnico, poucas ou nenhuma alteração sofreu. Há modelos fabricados com a mesma estrutura deste clarinete de 1843 e que são tocados por muitos clarinetistas profissionais, no entanto, dou aqui dois exemplos de *melhorias* que também estão disponíveis: a chave 4bis – Lá^{b2}/Mib⁴ e uma chave que começou a ser aplicada em alguns clarinetes – actualmente em série no modelo *Tosca* da Buffet Crampon – sugerida e desenvolvida por Michel Arrignon¹⁹; esta é uma 2ª chave para o Fá² e que ajuda a corrigir a afinação desta nota, tradicionalmente baixa.

A estrutura técnica do clarinete mantém-se praticamente inalterada desde Klosé e Buffet, mas os construtores, com a colaboração de grandes clarinetistas, tentam ainda, nos dias de hoje, o aperfeiçoamento do instrumento. Afinação e homogeneidade sonora são dois objectivos fundamentais, sobre os quais ainda haverá muito trabalho a desenvolver. Alguns *luthiers*, um pouco por todo o mundo, desenvolveram sistemas técnicos que – sem alterar as dedilhações – permitem melhoramentos nos objectivos referidos (afinação e homogeneidade). São, de uma maneira geral, sistemas dispendiosos (alguns deles duplicam o preço do instrumento) e, por esse motivo ou porque esses melhoramentos se fazem à custa de prejuízo noutros aspectos como o aumento de peso do instrumento ou a alteração do tubo, não se impõem como produção em série.

Vários foram os construtores que tentaram ainda os benefícios dos dois clarinetes – o tubo alemão com as virtudes da sua sonoridade e a técnica francesa com o virtuosismo que permite o Sistema Boehm. Vem-se tentando isso ao longo dos tempos e já há produção em série de clarinetes resultantes dessa simbiose. Resta saber até que ponto tal combinação será possível, pelo menos em larga escala, visto serem escolas e concepções bem distintas. As diferenças entre os dois instrumentos não se resumem apenas à técnica mas também ao som e, consequentemente, a maneiras de tocar e pensar a música bem distintas, dadas as

¹⁹ Actualmente, Michel Arrignon é professor no Conservatório de Paris e foi clarinetista da Orquestra da Ópera de Paris e do Ensemble InterContemporain.

diferenças ao nível da construção do tubo, boquilha e palheta, que dividem os clarinetistas pelas suas opções, criando mais riqueza à música com clarinete.

CONCLUSÃO

Esta evolução, no que diz respeito ao desenvolvimento físico do instrumento e das suas capacidades técnicas, teve evidentemente uma influência directa dos construtores de instrumentos que se envolveram nessa missão. Tiveram, para isso, a contribuição decisiva de clarinetistas que, insatisfeitos com as imperfeições do instrumento, foram sugerindo novas soluções. A alguns destes clarinetistas são, inclusive, atribuídas certas transformações, o que leva a crer que, se não construíam também instrumentos, estavam directamente ligados a construtores.

O clarinete apareceu em 1700 devido ao trabalho de J. C. Denner e aos momentos mais significativos do seu desenvolvimento estiveram associados alguns clarinetistas de renome como Ivan Müller, Heinrich Baermann, Hyacinthe Klosé ou Oskar Oehler. Em 1839 foi apresentado em Paris, por Klosé, aquele que viria a ser a base do clarinete moderno, utilizado em praticamente todo o Mundo.

Com o número de chaves do clarinete a aumentar, assim como os seus recursos técnicos, o desenvolvimento do repertório aconteceu de uma forma natural e paralela ao do instrumento. Essa evolução do repertório aconteceu porque compositores e clarinetistas também se mantiveram em contacto e, em conjunto, foram explorando os recursos técnicos e expressivos do clarinete.

Os clarinetistas, com o seu empenho no desenvolvimento do instrumento e na exploração do mesmo, “provocaram” os compositores a escrever. Algumas dessas relações entre clarinetistas e compositores tornaram-se célebres e profícuas e serão tratadas no capítulo que se segue.

2. INTÉRPRETES E COMPOSITORES – O DESENVOLVIMENTO DO REPERTÓRIO

Em todos os períodos da história da música, muitos foram os compositores que, influenciados pelo virtuosismo, talento ou mesmo gênio deste ou aquele instrumentista, se inspiraram para compor, colocando em destaque um instrumento e o seu intérprete. Outros ainda, além de grandes compositores também grandes instrumentistas, dedicaram muitas das suas obras ao seu próprio instrumento. Exemplos como Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin ou Paganini são os mais conhecidos de entre os compositores que também eram instrumentistas virtuosos. Esta prática, sobretudo a partir do séc. XX, começou a desaparecer, embora se mantenha ainda hoje, com a especialização cada vez maior dos instrumentistas e também com a crescente necessidade dos compositores reflectirem sobre a sua composição e de o quererem fazer sem a limitação dos seus próprios recursos técnicos como instrumentistas.

O conceito de músico virtuoso é muito difícil de definir e nem sempre foi o mesmo. Falar de alguns dos clarinetistas que mais se destacaram pode ser a forma de verificar o que foi sendo considerado um clarinetista virtuoso. Importa analisar as suas características musicais e técnicas inseridas no contexto musical do seu tempo.

PRIMEIRAS REFERÊNCIAS

A primeira referência que se conhece de uma execução a solo de clarinete e chalumeau em que o nome do instrumentista é mencionado é uma comunicação no Dublin Mercury, datada de 11 de Março de 1742, em que um músico chamado de Mr. Charles é anunciado como um mestre de trompa e que também tocava clarinete, oboé de amor e chalumeau. Neste anúncio é referido que os três instrumentos nunca teriam sido tocados no Reino Unido:

Tomorrow being Wednesday the 12th of May, 1742 will be performed A GRAND CONCERT of MUSIC by Mr CHARLES, the HUNGARIAN, Master of the French Horn, with his second: accompanied by all the best Hands in this City ... N.B. The Clarinet, the Hautbois de Amour and the Shalamo, were never heard in this Kingdom before. (Weston, 1971:17)

Nos anúncios aos concertos de Mr. Charles fica claro que chalumeau e clarinete são instrumentos diferentes e coexistiram durante algum tempo, apesar de algumas partes para clarinete virem anunciadas como sendo para o seu antecessor, o chalumeau.

O repertório desta época (primeira metade do século XVIII) não é significativo pelas limitações de um instrumento que estava a dar os primeiros passos e descendia de outro cujas limitações técnicas e sonoras eram muito evidentes. O seu som era muito forte, tinha dificuldades na emissão e a sua extensão era muito reduzida. Esse repertório, quer para o chalumeau quer para o novo instrumento, o clarinete, resume-se a algumas partes pouco significativas de orquestra em obras concertantes ou óperas, normalmente *tutti*. A maioria das partes para chalumeau estava escrita num âmbito de 12ª, o que sugere que o instrumento tinha duas chaves mas que não podia mudar de registo, enquanto que outras partes, escritas para clarinete ultrapassam esse âmbito e que vêm desfazer as dúvidas de que, de facto, estamos perante dois instrumentos e que coexistiram durante algum tempo.

António Vivaldi (1675-1741), Georg Philipp Telemann (1681-1767) e Georg Friedrich Händel (1685-1759) foram alguns dos compositores que escreveram partes relativamente importantes para o chalumeau. Telemann terá mesmo tocado o instrumento (Weston, 1971:20). Vivaldi escreveu vários concertos para formações diversas onde o chalumeau e, mais tarde, o clarinete têm partes muito importantes. Alguns foram os músicos que, tal como Mr. Charles, tocavam os dois instrumentos além de outros instrumentos de sopro²⁰.

AS PRIMEIRAS OBRAS

Quanto mais recuamos no tempo até aos primeiros anos de vida do clarinete, mais difícil se torna encontrar compositores com uma produção significativa para o instrumento. Dos primeiros concertos de qualidade, foram os que o Kapellmeister de Durlach, Johann Melchior Molter (1696-1765), escreveu por influência do flautista dessa orquestra, Johann Reusch (1710-1787), que ocasionalmente tocava oboé e clarinete. Molter foi inspirado por Reusch a escrever, no final da década de 40, os seus seis concertos para clarinete em ré,

²⁰ Esta tradição de um músico tocar vários instrumentos de sopro manteve-se até aos dias de hoje. Inclusive, não será preciso recuar muito no tempo para verificar que, em alguns Conservatórios portugueses, o mesmo professor ensinava vários instrumentos.

que utilizou sobretudo no seu registo mais agudo e onde o registo de chalumeau quase não aparece.

O compositor e violinista nascido na Boémia, Johann Stamitz (1717-1757), que se tornou violinista e director musical da corte de Mannheim, conheceu o clarinetista Gaspard Procksch, aquando da sua estadia no palácio de La Pouplinière, em Paris, entre 1754 e 55, para quem escreveu o seu concerto para clarinete. Os clarinetistas da orquestra privada de La Pouplinière eram Procksch e Simon Flieger e influenciaram o seu director Jean-Philippe Rameau (1683-1764) a incluir o clarinete em algumas das suas obras. (Lawson, 1995:92)

Carl Stamitz (1745-1801), compositor e grande virtuoso do violino, viola e viola d'amore e filho de Johann Stamitz, teve um relacionamento muito próximo com o primeiro grande clarinetista, Joseph Beer (1744-1812). Depois de 1770, Carl Stamitz escreveu onze concertos para clarinete e dois duplos concertos para violino e clarinete e para clarinete e fagote a maioria, senão todos, por influência de Beer. Esta fase na vida de Stamitz aconteceu na sequência da estadia do compositor em Paris, entre 1770 e 1777, onde Beer viveu entre 1767 e 1779.

Depois de Beer, outros virtuosos se seguiram com relações próximas de trabalho e muitas vezes de amizade com compositores. Os que mais se destacaram foram aqueles que, pelo seu virtuosismo, influenciaram compositores marcantes da história da música como foi o caso de Stadler com Mozart, Bähr com Beethoven, Hermstedt com Spohr, Mühlfeldt com Brahms ou ainda Baermann com Weber, Mendelssohn e Meyerbeer. Outros ainda, como Müller, Baermann ou Crusell, sobressaíram não apenas pela sua influência junto de outros compositores como foram, também eles, autores de várias obras para clarinete.

STADLER E MOZART

Uma das relações mais célebres entre um compositor e um clarinetista foi a que existiu entre Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Anton Stadler (1753-1812). Stadler e o seu irmão, Johann (1755-1804) eram os clarinetistas de Count Carl de Palm e faziam parte da base de músicos convidados da corte de Viena, onde também tocavam *cor de basset*.

A importante parte de cor de basset do ballet *Prometheus*, de Ludwig van Beethoven (1770-1827), foi tocada por Johann Stadler na sua estreia em 1801. A Anton Stadler é atribuída a invenção do *clarinete de basset*, que é um clarinete com extensão até ao dó grave escrito²¹.

Mozart terá ficado tão impressionado com os concertos de Stadler que lhe dedicou algumas das suas últimas obras, entre elas duas das mais significativas do repertório do clarinete, o Quinteto K581 (1789) e o Concerto K622 (1791), escritos para o ‘novo’ *clarinete de basset* de Stadler, bem como o Trio K498 ou os *cor de basset* obligatos de *La clemenza di Tito* (1791). Outros compositores escreveram para o *clarinete de basset* e dedicaram algumas obras importantes a Anton Stadler²².

A este clarinetista estão atribuídas algumas primeiras audições de obras de Mozart, tais como a *Gran Partita* K361 (em 1784 e em conjunto com o seu irmão Johann), o Quinteto para piano e quarteto de sopros K452 (1784), o Trio K498 (1786), o Quinteto K581 (1789), *Al desio di chi t’adora* K577 para soprano e 2 cor de basset (1790, com o seu irmão Johann), *Parto! Parto!* para soprano e clarinete (1791), *Non più di fiori* para soprano e cor de basset (1791) e o Concerto K622 (1791). (Weston, 2002:283)

O próprio Anton Stadler escreveu um Concerto (1794) e Oito Variações para o clarinete de basset, que apesar de algumas excepções como a Chamber Symphony (1990) do compositor londrino Thomas Adès (n. 1971), é um instrumento pouco utilizado por clarinetistas e compositores, e tanto assim é que, não só o seu repertório é muito reduzido como duas das suas obras mais emblemáticas, precisamente o Quinteto e o Concerto de Mozart, são mais tocadas no clarinete em lá do que no instrumento para o qual foram concebidas.

A Stadler são atribuídas estreias de obras de outros compositores nomeadamente os Concertos para 2 clarinetes de Joseph Starzer (1726 ou 1727 – 1787) e Casimir Cartellieri, que estreou com o seu irmão Johann, em 1780 e 1797, respectivamente. De Franz Süssmayr (1766-1803) estreou o Concerto (1794) e a Aria de *Der Retter in Gefahr*, para soprano e clarinete (1797).

²¹ O clarinete soprano tinha (e tem) como nota mais grave o mi_2 . Inicialmente, este *clarinete de basset* apenas possuía as notas ré e dó. Os primeiros foram construídos em si bemol e em lá, pelo que, tanto eram vistos como cor de basset em si bemol ou lá como clarinetes com uma extensão maior. Actualmente, é fabricado o clarinete de basset em lá, com extensão cromática até ao do_2 .

²² Apesar disto este é um instrumento que não é muito utilizado nos dias de hoje e, mesmo as peças de Mozart, são mais muito mais tocadas em clarinete em lá do que no *clarinete de basset*, para o qual foram originalmente escritas.

BÄHR E BEETHOVEN

Ludwig van Beethoven (1770-1827) escreveu um repertório de câmara significativo onde o clarinete tem um papel muito importante, não dedicando, no entanto, ao instrumento nenhuma peça solista.

O clarinetista austríaco Joseph Bähr (1770-1819) teve uma relação próxima com o compositor e certamente um papel importante na sua criação para o instrumento. Este músico teve o seu primeiro emprego na corte de Wallerstein, onde influenciou o compositor Friedrich Witt (1770-1836) a escrever várias obras de câmara e um concerto (1794), que também estreou.

Em Viena a partir de 1796, Bähr participou em várias estreias de obras de câmara de Beethoven, de entre as quais, o Quinteto Op.16 (em 1797) e o Trio Op.11 (em 1800) com o próprio compositor ao piano. Participou também nas estreias do Sexteto Op.71 (escrito em 1796 e estreado em 1805) e do Septeto Op.20 (1800).

Na bibliografia estudada, as referências sobre este clarinetista resumem-se à sua colaboração com Beethoven.

HERMSTEDT E SPOHR

Um clarinetista importante no seu tempo foi o alemão Johann Simon Hermstedt (1778-1846), cuja colaboração com o compositor, violinista e maestro Louis Spohr (1784-1859) resultou em inúmeras obras dedicadas a Hermstedt que o próprio estreou:

- Concerto nº1 (1808 e estreado em 1809 com o próprio compositor),
- Variações sobre um tema de Alruna (1809, estreada em 1810),
- Concerto nº2 (1810, estreado no mesmo ano com o compositor),
- *Potpourri* (1811),
- Fantasia e Variações sobre um tema de Danzi (1814, estreada em 1815),
- Concerto nº3 (1821),
- Concerto nº4 (1828, estreado em 1829).

“Spohr afirmou que o estilo de Hermstedt foi moldado pelo do violinista Kreuter.” (Weston, 2002:81)

Hermstedt, era o clarinetista da corte do duque Günther I de Sondershausen (que se tornou aluno de clarinete sob tutela de Hermstedt). Não era um músico consensual e provocou algumas discussões acerca da sua forma de tocar clarinete, porque existiam na época outros clarinetistas muito fortes como o alemão Heinrich Baermann (1784-1847) com quem era muito comparado. (Weston, 1971:78)

Não obstante, Hermstedt influenciou outros compositores com quem trabalhou e de quem estreou obras, nomeadamente (Weston, 2002):

- Traugott Eberwein (1775-1831), que escreveu 2 Concertos (1817 e 1818), um Concertino (1819), Aria e Variações (1818) e uma peça para clarinete, soprano e coro (1818);
- Friedrich Wilhelm Liebau que escreveu uma Aria para soprano e clarinete (1841) e
- Albert Methfessel, que escreveu um Concerto (1815) e umas Variações (1814).

O GRANDE HEINRICH BAERMANN

Heinrich Baermann, precisamente o grande rival de Hermstedt, foi considerado um dos melhores, senão o melhor, clarinetistas do seu tempo. A prova disto foi a inspiração que deu a três compositores de vulto a escreverem para si:

- Carl Maria von Weber (1786-1826),
- Giacomo Meyerbeer (1791-1864) e
- Felix Mendelssohn (1809-1847).

Baermann, que tocou por toda a Europa e escreveu várias obras para clarinete, trabalhou de tal forma em conjunto com os três compositores anteriormente citados que estes usaram, nas suas obras para clarinete, temas que tiveram a sua contribuição. (Weston, 1971:116)

Todas as obras de Weber para clarinete resultaram da sua colaboração com Baermann e foram por ele estreadas. Tendo-se eles conhecido em 1811, foi durante este ano que as seguintes obras foram escritas e estreadas:

- Concerto Op.73,
- Concerto Op.74,
- Concertino Op.26,
- Variações Silvana Op.33,
- Se il mio bem (para 2 contraltos, clarinete, 2 trompas ad libitum e cordas) e
- Quinteto Op.34, que foi começado em 1811 e terminado e estreado em 1815.

Além destas peças, Weber escreveu também o Grand Duo Op.48 cujos dois primeiros andamentos foram escritos e estreados em 1815 por Baermann e pelo próprio compositor, que completou a obra em 1816 e que estreou em 1817 com o clarinetista Simon Hermstedt.

Sob a inspiração de Baermann, Meyerbeer escreveu um Quinteto para clarinete e cordas (1812, estreado a 1813) e a cantata *Gli amori di Teolinda* (1816, estreada a 1817).

O filho de Baermann, Carl Baermann (1811-1885), estudou clarinete com o seu pai e tornou-se, também ele, um grande músico. Carl era afilhado de Weber, devido à boa relação do seu pai com o compositor que, como prenda de baptismo, lhe dedicou a sua pequena peça *Melodie*, escrita um mês após o seu nascimento.

Mendelssohn, que era dois anos mais velho que Carl Baermann, escreveu os *Konzertstücke* Op.113 e 114 (1833) para serem tocados pelos Baermann, pai e filho, que as estrearam com o próprio compositor. Estas obras resultaram da grande relação de amizade existente entre os três músicos. Os Baermann, que planeavam uma digressão à Rússia, desafiaram o compositor a escrever para eles com um pedido especial de Carl para escrever um parte de *cor de basset*, daí os dois *Konzertstücke* serem escritos para clarinete, *cor de basset* e piano.

Mendelssohn escreveu, quando tinha quinze anos, uma sonata para clarinete e piano, um pouco depois de ter conhecido Heinrich Baermann, mas por não ter tido um grande sucesso esta sonata não foi impressa antes de 1941.

Heinrich Baermann, que foi o clarinetista da corte de Munique desde 1807 até à sua morte, inspirou também outros compositores, nomeadamente o seu Kapellmeister, Peter von Winter (1754-1825), que escreveu, em 1808, para Baermann e para o violoncelista Legrand um Concerto e um Rondo. Winter havia escrito um concerto e um quarteto para o clarinetista Franz Tausch (1762-1817), bem como outras obras que foram estreadas pelo clarinetista Bernhard Crusell (1775-1838), nomeadamente o Concertino (1799), a Aria para

voz e clarinete (1802) e a Sinfonia Concertante para clarinete, fagote, trompa e cordas (1819).

Outros compositores menos conhecidos tiveram obras estreadas por Heinrich Baermann, nomeadamente:

- Ferdinando Paer (1771-1839) que compôs Dueto para soprano, contralto e clarinete de *Sargino* (1814),
- Baron Johann Nepomuk von Poissl (1783-1865) que fez uma Aria para soprano e clarinete (1813) e a Aria para soprano e clarinete de *Der Wettkampf zu Olympia* e ainda
- Philipp Riotte (1776-1856) que escreveu uma Aria para soprano e clarinete (1813) e um Concertino (1819).

Heinrich e Carl Baermann foram também compositores profícuos, no que diz respeito a obras para clarinete. Heinrich compôs as seguintes obras:

- Concerto Op.28 (1826)²³,
- Concertino Op.29 (1820),
- Divertissement (1839),
- Fantasia Op.26 (1819),
- Introdução e Polonaise Op.25 (1822),
- Introdução e Variações (1822),
- Potpourri em *Der Freischütz* (1856),
- Recitativo, Introdução e Variações (1818) e
- Quinteto Op.23 (1819).

Curiosamente, e apesar de todo o virtuosismo de Baermann que era amplamente reconhecido, nem todas estas obras foram por si estreadas, de facto, o Concerto, Introdução e Variações, Potpourri e Recitativo, Introdução e Variações foram estreadas por outros clarinetistas²⁴.

Também Carl escreveu bastantes obras, algumas delas que também não foram estreadas por si:

- Concerto em dó menor (1839),
- Concerto militar Op.6 (1839),

²³ As datas aqui apresentadas não correspondem às datas de composição mas sim às estreias, assim como das obras de Carl Baermann.

²⁴ O Concerto foi estreado por Ott-Imhoff, Introdução e Variações por Carl Ebert, Potpourri por Sonnenberg e o Recitativo, Introdução e Variações por Franco Dacosta (1778-1866).

- Divertissement Op.2 (1845),
- Ein Abend auf dem Berg Op.25 (estreada por A. Neff em 1845),
- Gnomenklänge Op.38 (estreada por Ferdinando Busoni (1834-1909) em 1882),
- Mélancholie (estreada por Julian Egerton (1848-1945) em 1900),
- Phantasiegebilde (estreada por Johann Kotte (1797-1857) em 1843),
- Rondo (1843),
- Variações (1843),
- Fantasia para dois clarinetes (estreada por H. e C. Baermann em 1838).

IVAN MÜLLER

O clarinetista Ivan Müller (1786-1854) foi, como vimos anteriormente, um dos inventores que mais contribuiu para o desenvolvimento organológico do clarinete, não obstante, a sua actividade não se limitou à construção de clarinetes. Com efeito, Müller foi um clarinetista que teve uma grande influência nos compositores do seu tempo na criação de repertório para o seu instrumento para além de, ele próprio, ter sido um compositor bastante activo. Müller construiu um novo sistema de chaves que permitia ao clarinete tocar em todas as tonalidades, apesar disso e do grande avanço que esta evolução representou, este novo instrumento – o *clarinete omnitónico*, como lhe chamou Müller – foi rejeitado pela comissão do Conservatório de Paris que incluía compositores que defendiam a especificidade de clarinetes diferentes para as várias tonalidades, como já foi dito anteriormente.

Não obstante, houve compositores que viram este clarinete como um instrumento de futuro e dedicaram a Müller várias obras, algumas delas escritas ainda antes dessa mesma apresentação e consequente rejeição:

- Philipp Riotte (1776-1856), Concerto Op.36 (1809),
 - Abraham Schneider (1770 - 1839): Concerto (1809),
 - Schneider compôs ainda dois concertos para o cor de basset melhorado de Müller,
 - Anton Reicha (1770-1836): Concerto (1815).
- Müller, estreou ainda obras de compositores como:
- Karl Bochsa (?-1821): Quarteto (em 1815) e seu filho

- Charles R. N. Bochsa (1789-1856): Variações para clarinete e harpa (em 1819) ou
- Ferdinand Ries, Octeto Op.128 (1816).

Para além disso, Müller escreveu uma quantidade significativa de obras:

- Variações sobre uma canção popular russa (1809)²⁵,
- 7 Concertos²⁶ (com estreias entre 1810 e 1829),
- Quarteto nº1 (1816),
- Variações sobre um tema original (1825),
- Fantasia sobre o Rondo de *O Barbeiro de Sevilha* (1825),
- *Adelaide* de Beethoven Op.48 (1826),
- *Cavatina*, “Una voce poco fà” de *O Barbeiro de Sevilha* (1826),
- Concertino nº2 (1826)²⁷,
- Siciliano (1826),
- Variações sobre “O cara memoria” de Carafa (1826),
- Fantasia Op.58 sobre a Grande Cena de *L’Ultimo Giorno di Pompei* (1829),
- Sinfonia Concertante Op.23 para 2 clarinetes (1831),
- Concertino capriccioso (1842).

Ivan Müller é um dos vários clarinetistas que, apesar de ter estreado bastantes obras e ter escrito muito para o clarinete, teve outros clarinetistas a estrear obras suas. Com efeito, o Concertino capriccioso e a Sinfonia concertante para 2 clarinetes foram estreadas por outros clarinetistas, nomeadamente Johann Kotte (1797-1857) e Franz Budinsky e Julius Pisarovic (1811-1881), respectivamente. Como vimos também, o trabalho de Müller acabou por vingar e não só influenciou outros construtores a prosseguir o seu trabalho como alguns dos seus alunos se tornaram importantes clarinetistas, que contribuíram para que o repertório do instrumento se tornasse mais vasto pela sua acção junto dos compositores. Um desses alunos foi Jacques-Jules Bouffil (1783-1868), para quem Reicha compôs o seu Quinteto Op.89 (1809).

²⁵ As datas apresentadas são de estreia, pelo que não coincidem forçosamente com as datas em que Müller compôs as suas obras.

²⁶ Não existem referências aos Concertos nºs 2 e 5.

²⁷ Não existem referências a um Concertino nº1.

MÜHLFELDT E BRAHMS

Johannes Brahms (1833-1897) dedicou as suas últimas obras de câmara a um clarinetista de eleição, Richard Mühlfeld (1856-1907), que se tornou conhecido sobretudo pela sua relação musical com o compositor. Mühlfeld, que foi membro da orquestra do grão-duque de Meiningen como violinista, foi clarinetista auto-didacta tendo-se tornado 1º clarinete da orquestra de Meiningen em 1879 e também da de Bayreuth entre 1884 e 1896.

Na Primavera de 1891, e após quase um ano de inactividade, Brahms ouviu Mühlfeld em Meiningen e, estimulado pelo clarinetista, escreveu o seu Trio Op.114 (estreado no mesmo ano com o compositor ao piano) e o Quinteto Op.115 durante o Verão. A relação próxima entre os dois músicos resultou ainda nas duas Sonatas Op.120 que foram escritas em 1894 e estreadas em 1895 por Mühlfeld com o próprio compositor ao piano e com as quais fizeram vários concertos em conjunto.

Além das obras de Brahms, Mühlfeld inspirou outros compositores a escreverem para o clarinete, nomeadamente:

- Waldemar von Baussnern (1866-1931): Serenade (1898),
- Gustav Jenner (1865-1920): Sonata Op.5 (1899),
- Theodor Verhey (1848-1929): Concerto Op.47 (1900) ou
- Carl Reinecke (1824-1910): *Introduzione ed Allegro appassionata* Op.256 (1901).

BERNHARD HENRIK CRUSELL

Um dos clarinetistas a quem são atribuídas mais estreias de obras para o seu instrumento é, sem dúvida, o finlandês Bernhard Henrik Crusell (1775-1838). Apesar de utilizar *apenas* um clarinete de cinco chaves, logo um instrumento já algo limitado para o seu tempo, Crusell destacou-se pelo seu virtuosismo instrumental bem como pela sua cultura musical e pela sua grande actividade, que fez dele um dos clarinetistas mais influentes da época.

Em 1811, Crusell adquiriu clarinetes de onze chaves (Weston, 2002: 58), que lhe terá permitido uma maior destreza técnica e contribuído para que este músico pudesse tornar-se ainda mais competente e mais influente junto dos compositores das suas obras,

contudo, e como poderemos ver a seguir, a maior parte das estreias que fez foram anteriores a esta mudança.

A extensa lista de estreias de Crusell inclui as seguintes obras:

- Franz Berwald (1796-1868): Septeto (1818 e 1828, 1ª e 2ª versão, respectivamente);

- Franz Danzi (1763-1826): Potpourri nº1 Op.45 (1816);

- Edouard Du Puy: Concerto (1811) e Adagio e Rondo (1813);

- Joachim Nicolas Eggert (1779-1813): Sexteto (1807);

- Johann Friedrich Grenser: Adagio e Rondo (1803) e Romance e Rondo (1807);

- Ludwig August Lebrun: Concerto (1802);

- Xavier Lefèvre (1763-1829): Polonaise (1811);

- Count Johan Gabriel Oxenstjerna (1750-1818): Prologue para clarinete e violino (1805);

- Ferdinando Paer (1771-1839): Aria para soprano e clarinete de *Sargino* (1810) e *Una voce al cor mi parla* para soprano e clarinete (1810);

Johann Friedrich Reichardt (1752-1814): Dueto vocal para clarinete e fagote (1802);

- Vincenzo Righini (1756-1812): Aria com clarinete obrigato (1804) e Aria com clarinete e fagote obrigato (1804);

- Skapelsen: Dueto para clarinete e trompa (1806);

- Carl Stenborg (1752-1813): Aria para voz, clarinete e fagote (1808);

- Peter von Winter (1754-1825): Concertino (1799), Sinfonia Concertante para clarinete, fagote, trompa e cordas (1819) e Aria para voz e clarinete (1802);

- Franz Tausch (1762-1817): Concerto (1798), Dueto para clarinete e trompa (1800) e Quarteto (1803).

É curioso verificar que, mais uma vez, as obras de grandes clarinetistas que se tornaram compositores e escreveram obras para o seu instrumento nem sempre foram estreadas pelos próprios, como por exemplo estas do virtuoso Franz Tausch. O próprio Crusell, que compôs várias obras e que teve este grande número de estreias a si atribuídas, não teve o exclusivo de estreias das suas próprias obras. A exceção foi o seu Concerto Op.5, estreado por Wilhelm Barth (1774-1849) em 1812, de resto, as suas outras peças foram por si estreadas designadamente:

- Concerto Op.1 (1803),
- Sinfonia Concertante Op.3 para clarinete fagote e trompa (1808),
- Introdução e Variações sobre um tema sueco Op.12 (1804),
- Trio para clarinete, fagote e trompa (1814),
- Quarteto (1803) e
- Aria para soprano e clarinete (1814).

Como pudemos verificar, algumas das obras mais importantes do repertório para clarinete, dos séculos XVIII e XIX, resultaram directamente do trabalho desenvolvido por estes clarinetistas. Algumas destas obras são de tal forma marcantes que são objecto de estudo para a grande maioria dos clarinetistas, para além de estarem incluídas nos programas de recital, concertos e gravações que se fazem nos dias de hoje.

O repertório para clarinete de compositores portugueses apenas existe a partir do século XIX, pois foi nessa altura que alguns clarinetistas começaram a destacar-se, como foi o caso de José Avelino Canongia. (Scherpereel, 1985:53)

EM PORTUGAL

O clarinete tornou-se um instrumento muito popular em Portugal, em especial no último século, devido há sua utilização nas muitas bandas filarmónicas que existem no nosso país. Não obstante, o repertório de compositores portugueses para o instrumento é quase inexistente até ao último quarto do séc. XX.

A excepção é o legado de José Avelino Canongia (1784-1842) que, sendo um clarinetista virtuoso, também escreveu várias obras para o instrumento. Clarinetista proeminente da sua época, Canongia fez várias digressões pela Europa, tendo sido bastante bem acolhido pela crítica e sendo, inclusive, favoravelmente comparado a Baermann e Hermstedt, dois dos clarinetistas em destaque neste capítulo. (Weston, 1977:66) Filho de Ignacio Canongia, um clarinetista espanhol que viveu em Portugal e foi 1º clarinete da Orquestra do Teatro de S. Carlos, José Avelino Canongia ocupou em Portugal alguns dos postos mais importantes, nomeadamente o de professor no Conservatório Nacional de

Lisboa (que inicialmente era o Seminário Patriarchal), entre 1821 e 1842, e o de 1º clarinete na Orquestra do Teatro de S. Carlos, entre 1821 e 1842. Das obras que escreveu para clarinete, as que se conhecem são 4 Concertos, *Fantasia com Variações*, *Noturno*, *Introduction & Thème Varié* e *Variações em Sol*.

Depois de Canongia e até sensivelmente ao último quarto do séc. XX o repertório para o clarinete, enquanto instrumento solista, é praticamente inexistente e a sua utilização em outras formações bastante limitada.

Uma série de factores viriam a contribuir para que o clarinete passasse a ser em Portugal um dos instrumentos mais importantes e também um dos mais utilizados pelos compositores, tal como já vinha acontecendo um pouco por todo o Mundo:

a) Em primeiro lugar, houve a fundação, no início dos anos 70, de alguns agrupamentos de música contemporânea que se tornaram fundamentais na promoção e divulgação da obra dos compositores portugueses. Entre estes grupos destacam-se o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa²⁸ e o Grupo Música Nova²⁹, ambos dirigidos por dois compositores, Jorge Peixinho (1940-1995) e Cândido Lima (n.1939), respectivamente. Os clarinetistas que, no início, fizeram parte destes agrupamentos foram Artur Moreira a quem sucedeu António Saiote, no Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e Américo Aguiar a quem sucedeu Alberto Vieira, no Grupo Música Nova. Actualmente os clarinetistas destes grupos são Luís Gomes (GMCL) e Nuno Pinto (GMN), respectivamente.

b) Um pouco mais tarde, em 1978, o compositor Álvaro Salazar (n.1938) fundou a Oficina Musical, um agrupamento que, como os anteriores, visava a divulgação da música do séc. XX.

c) Mais tarde, duas estruturas com muita importância no panorama musical português: o Remix Ensemble e a OrchestrUtopica. Criados em 2000 e 2001, respectivamente, estes dois projectos foram criados a partir de vontades completamente distintas, embora com o objectivo comum de divulgar a música contemporânea.

²⁸ O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa foi fundado em 1970 e a sua actividade começou logo a partir desse ano com concertos e outras actividades.

²⁹ O Grupo Música Nova, começou, de facto entre 1970-72, com a colaboração do compositor Cândido Lima com outros músicos. Esta actividade viria a ser oficializada enquanto Grupo Música Nova em 1975, com a criação de uma associação e com o patrocínio estatal. Em 1976 realizou-se o 1º concerto do grupo com este nome.

O Remix Ensemble, foi criado no âmbito da Porto 2001 – Capital Europeia a Cultura, integrado no projecto da Casa da Música, como estrutura Residente. O clarinetista do Remix Ensemble é Vítor Pereira.

A OrchestrUtopica é um projecto que surgiu da vontade conjunta de quatro compositores, António Pinho Vargas, Luís Tinoco, Carlos Caíres e José Júlio Lopes, e um maestro, Cesário Costa, que com o mesmo objectivo de divulgar a música contemporânea, centra grande parte da sua programação em obras de compositores portugueses. O clarinetista da OrchestrUtopica é Nuno Pinto.

d) A criação dos Encontros de Música Contemporânea da Gulbenkian, em 1976, permitiu que se ouvisse um tipo de música que até aí estava arredada das grandes salas do país. Hoje estes encontros permitem a execução de obras de novos valores da composição.

e) Semanas da Música Contemporânea, organizadas pela RDP e dedicadas à Música de vários países.

Todas estas estruturas, desde o GMCL até à OU, proporcionaram aos compositores um trabalho directo com os instrumentistas, como pudemos testemunhar pessoalmente. Destes contactos surgiram algumas obras importantes do repertório para clarinete, como iremos ver a seguir.

Os ciclos de música contemporânea permitiram aos compositores uma melhor percepção das potencialidades instrumentais que vinham sendo desenvolvidas por compositores de outros países. Estes encontros foram importantes para a abertura do nosso país às novas tendências da Europa e do Mundo, uma vez que até 1974 se tinha fechado sobre si próprio. A perspectiva, que até aí existia, da música contemporânea foi profundamente alterada. A classe musical, em geral, passou a ter acesso a uma informação mais completa e não apenas alguns compositores e músicos que tinham estudado e/ou trabalhado fora de Portugal.

Neste contexto, aparece um clarinetista, António Saiote, que se tornou fundamental no desenvolvimento do clarinete em Portugal.

ANTÓNIO SAIOTE

António Saiote criou uma escola de clarinete que perdura até hoje e mudou a perspectiva limitada que havia do instrumento. Pode-se comprovar isto quando se verifica que os lugares mais importantes de escolas, orquestras e outros agrupamentos estão ocupados maioritariamente por alunos de António Saiote ou, como já se verifica agora, por alunos dos seus alunos. Estudou com Marcos Romão (1917-2000) no Conservatório Nacional de Lisboa e, posteriormente, com Guy Deplus (entre 1978 e 1980), em França e Gerd Starke (entre 1980 e 1982), na Alemanha e regressou a Portugal em 1982 começando a leccionar na Academia dos Amadores de Música.

Em 1983, António Saiote foi nomeado professor de clarinete do Conservatório Nacional de Lisboa e em 1984 começou a leccionar na Escola Superior de Música de Lisboa. Em 1991 foi convidado a abrir o curso de clarinete na Escola Superior de Música do Porto, onde lecciona até hoje.

Paralelamente, e tão importante como a sua actividade como pedagogo, a sua actividade como instrumentista, o seu talento e virtuosismo influenciaram positivamente a escrita para o instrumento e a criação de obras, onde o clarinete assume um papel fundamental, aumentou muito significativamente. Integrou o GMCL, em 1977, e mais tarde a Régie Sinfonia do Porto, em 1989, onde fundou os Solistas do Porto, agrupamentos do qual foi director artístico. Para além de fazer primeiras audições em Portugal de obras que há muito faziam parte do repertório do instrumento noutros países, tais como a *Sequenza IXa* de Luciano Berio ou *Prelúdios de Dança* de Witold Lutoslawski, também estreou várias obras de compositores portugueses, escritas para si:

- *O Novo Canto da Sibila* (1981) de Jorge Peixinho (1940-1995), para clarinete, piano e percussão. Dedicada a António Saiote e Carlos Voss;
- *Opium I* (1985) e *Opium II* (1986) de Isabel Soveral (n.1961), para clarinete solo;
- *Música para o 1º Fausto* (1986), para clarinete solo e *Ne Vas Pas au Jardin des Fleures* (1986), para 4 clarinetes de Paulo Brandão (n.1950), dedicadas a António Saiote;
- *Divertimento* (1987) de Clotilde Rosa (n.1930), para clarinete solo, dedicada a António Saiote;
- *Improviso* (9/7/1988) de Joly Braga Santos (1924-1988), foi a última obra deste compositor, que faleceu a 18/7/1988 e já não a ouviu;

- *Três Fragmentos* (1985/1988) de António Pinho Vargas (n.1951), para clarinete solo;

- *Nem tudo ou nada* (2004), para clarinete e piano e *Incertos ventos* (2005), para clarinete e flauta de Fernando C. Lapa (n.1950), dedicadas a António Saiote.

Para além destas obras, António Saiote participou em muitas outras estreias, tanto integrado em agrupamentos como a dirigir, como foi o caso de *Acting-out* (1998) de António Pinho Vargas, estreada pela Orquestra Sinfónica Portuguesa dirigida por António Saiote.

Devido à influência deste clarinetista, muitos compositores passaram a escrever regularmente para o clarinete, tanto como instrumento solista como integrado nos mais diversos conjuntos instrumentais. O seu trabalho como pedagogo marcou de forma indelével o ensino do clarinete no nosso país. A quantidade e sobretudo a qualidade dos instrumentistas que ele trabalharam e continuam a trabalhar é tal que, como se disse antes, poucos são os clarinetistas portugueses em lugares de destaque que não tenham sofrido influência directa de António Saiote.

CONCLUSÃO

Como se viu até aqui, vários foram os clarinetistas muito influentes junto de compositores na criação de repertório para o instrumento. Alguns deles, os mais importantes e influentes da sua época, tiveram uma grande quantidade de obras de vários compositores a si dedicadas. Alguns desses compositores como Mozart, Brahms, Mendelssohn, Spohr ou Weber escreveram um repertório significativo, muito por influência, musical, de amizade ou ambas, de clarinetistas do seu tempo. Alguns desses clarinetistas foram, eles próprios, compositores. Se era prática, nestes dois séculos de que estamos a falar, os compositores serem instrumentistas e comporem para o seu próprio instrumento, os clarinetistas não foram excepção e, também por sua responsabilidade enquanto compositores, o repertório do clarinete não parou de se enriquecer desde o seu aparecimento. Müller, Heinrich e Carl Baermann ou Crusell, entre muitos outros, são exemplos de clarinetistas que, para além de terem exercido uma grande influência sobre

vários compositores, foram, também eles, compositores profícuos dos quais podemos encontrar inúmeras obras nos catálogos de clarinete.

Com a divulgação e implementação do sistema Boehm no clarinete, ou seja, com a estabilização de um clarinete que se tornou praticamente universal, a quantidade e a qualidade dos clarinetistas aumentou de uma forma espectacular e a produção de repertório para o instrumento deixou de estar limitada a um determinado tempo e espaço onde poderiam estar grandes instrumentistas e as últimas evoluções técnicas do clarinete.

Com efeito, a partir do final do séc. XIX, o repertório do clarinete sofreu uma grande evolução e a identificação de clarinetistas virtuosos que se tenham destacado torna-se uma tarefa difícil e talvez injusta para clarinetistas e compositores. Pode-se falar de algum repertório mais significativo, mas vários clarinetistas, em várias partes do globo, desde essa altura até aos dias de hoje têm contribuído para que o clarinete deixasse de ser apenas um instrumento dependente de circunstâncias para passar a ser um instrumento conhecido e reconhecido pelos compositores como um instrumento que seja capaz de responder às suas exigências contemporâneas, técnicas e expressivas. Muita música foi entretanto feita para este instrumento sem estar dependente deste ou daquele músico mas, contudo, qualquer compositor quando escreve, fá-lo a pensar no que conhece dos instrumentos e no que pensa ser possível fazer-se com esses mesmos instrumentos. Isto não está dissociado dos instrumentistas e daquilo que eles, com a sua virtuosidade técnica e intelectual, vão sendo capazes de fazer.

Sendo um instrumento comum em quase todo o mundo, o clarinete não deixou de estar dependente, assim como todos os outros instrumentos, de quem o executa e, no que diz respeito aos compositores, de quem vai ser o intérprete das suas obras. Logo, a produção musical, embora se tenha tornado muitos menos dependente dos executantes, não deixou de estar intimamente ligada aos músicos que a vão tornar possível, que a vão materializar em sons e em música viva, capaz de fazer o ouvinte ter a noção daquilo que o compositor terá idealizado.

Poderemos ver, no capítulo seguinte, que as relações existentes entre compositores e intérpretes se modificaram a partir do século XX. Os instrumentistas não deixaram de ter importância, bem pelo contrário, mas se o repertório que vimos até agora teve sempre a

influência directa dos clarinetistas, teremos oportunidade de verificar que a relação compositor/intérprete tem agora outras nuances. O novo papel, ou mais correctamente, os novos papeis que vão ser desempenhados pelos instrumentistas irão ser explorados no próximo capítulo. Com dois programas de recital, procuramos obter uma panorâmica do século XX, ao nível musical, instrumental e das novas relações compositor/intérprete.

II. DOIS RECITAIS PARA UMA PANORÂMICA DO SÉC. XX

*O virtuosismo nasce muitas vezes de um conflito,
de um tensão entre a ideia musical e o instrumento.*

Luciano Berio

PREÂMBULO

Durante os dois primeiros séculos de vida do clarinete a criação de repertório estava limitada, como vimos, ao desenvolvimento do instrumento e muito mais concentrada nos locais onde coexistiram compositores e clarinetistas virtuosos e, consequentemente, onde foram aparecendo as inovações mecânicas. No século XX este estado de coisas alterou-se radicalmente, em primeiro lugar porque a mecânica do instrumento estabilizou³⁰, possibilitando que um único clarinete se tornasse mundialmente aceite e adoptado pelos clarinetistas³¹ e em segundo lugar porque a quantidade de clarinetistas aumentou exponencialmente e por todo o mundo passou a ser possível encontrar clarinetistas com uma capacidade técnica e musical superiores, para além do facto de começar a haver uma técnica clarinetística mais ou menos universal.

Em consequência disto, a relação entre intérpretes e compositores alterou-se significativamente. Continuam a existir obras dedicadas e inspiradas em clarinetistas virtuosos, bem como clarinetistas que compõem e deixam uma quantidade grande de obras, senão sempre bem escritas ao nível da concepção, pelo menos bem conseguidas do ponto de vista clarinetístico e de demonstração das capacidades do instrumento que tocam. Os compositores deixaram de estar tão condicionados relativamente à quantidade e qualidade dos instrumentistas à sua disposição. Não deixou nunca de existir uma relação de proximidade entre uns e outros, bem pelo contrário, apenas se modificou.

O clarinetista passou a ser um investigador da técnica e do potencial do seu instrumento e consequentemente, ao mesmo tempo, uma espécie de *banco de ensaio* para

³⁰ Esta estabilização deve-se ao trabalho que Hyacinthe Klosé (1808-1880) e Louis-Auguste Buffet (1789-1864) fizeram ao adaptar no clarinete os princípios que Theobald Boehm (1794-1881) havia desenvolvido para a flauta. Ver 1º capítulo.

³¹ A divulgação deste novo clarinete foi de alguma forma facilitado pelo facto de Klosé ter sido nomeado professor no Conservatório de Paris, cargo que ocupou de 1839 até 1868. O clarinete por ele desenvolvido em conjunto com Buffet foi, com se pode ver no capítulo 1, apresentado em 1839, pelo que dispôs imediatamente de uma montra de renome mundial.

as experiências dos compositores. Por outro lado, e porque muitos dos clarinetistas mais importantes foram também professores em grandes escolas e/ou deram (e dão) cursos de aperfeiçoamento um pouco por todo o mundo, a divulgação das obras, das intenções do compositor e da forma de resolver os problemas que muitas partituras colocam, passou a ser feita de modo mais informado.

Os compositores, nos dias de hoje, antes de compor uma peça procuram ouvir as obras de referência e tentam conhecer uma grande parte do repertório do instrumento para a poder escrever de uma forma idiomática as suas ideias musicais. Procuram, em seguida, aconselhar-se com os intérpretes, mas quando apresentam uma partitura, esta já é um trabalho quase acabado, embora com uma porta sempre aberta a algumas mudanças.

Se, como vimos na primeira parte deste trabalho, os compositores dos séculos XVIII e XIX escreveram, sobretudo, para clarinetistas próximos de si, e que se haviam destacado pelo seu virtuosismo, os compositores do século XX também o fizeram. Nos dias de hoje existe uma grande informação disponível ao nível de novas técnicas e do que é possível fazer com o instrumento. Não obstante, os compositores continuam a preferir o contacto directo com os instrumentistas e a influência destes, pela sua individualidade ou pelo seu conhecimento específico numa determinada área, não deixa de se verificar.

Na descrição das obras que compõem os programas dos dois recitais aqui propostos e que constituem a parte prática deste trabalho, procuraremos analisar como funcionaram, durante o século XX, as relações entre clarinetistas e compositores e em que medida o trabalho dos primeiros condicionou e/ou influenciou o dos segundos.

A ESCOLHA DO REPERTÓRIO

Na escolha do programa para estes dois recitais tentamos reunir algumas das obras mais marcantes no século XX. Desde logo nos deparamos com um grande problema que é a imensa criação de repertório para o clarinete que foi feita durante o século que passou, com as inúmeras experiências que existiram entre clarinetistas e compositores e portanto havia que definir critérios para que se conseguissem obter dois programas, nos quais

podéssemos ter uma panorâmica, ainda que limitada, do que se passou durante o século XX, não só ao nível musical como da relação compositor/clarinetista.

Como vimos na primeira deste trabalho, o clarinete e os seus executantes cativaram a atenção de muitos compositores ao longo dos tempos, alguns deles, como Mozart, Beethoven, Weber ou Brahms, tornaram-se incontornáveis na história da música. Foi, contudo, durante o século XX que o repertório do instrumento mais se desenvolveu e, felizmente para os clarinetistas, muitos foram compositores que marcaram de forma vincada a história da música. Optamos, então, olhar para o repertório sob o ponto de vista dos compositores que se tornaram fundamentais no decorrer do século e chegamos a dois programas de recital, o primeiro incluindo piano e o segundo apenas para clarinete solo.

Destes programas fazem parte algumas das obras mais importantes do repertório para o clarinete e contam-se também alguns dos compositores mais importantes do século XX. É ainda incluída uma obra que resulta da colaboração com o compositor Ricardo Ribeiro, de forma a ter uma perspectiva na primeira pessoa daquilo que se tem falado ao longo do trabalho: a colaboração de clarinetistas com compositores na criação de repertório.

Se este trabalho se concentra, sobretudo, na relação entre compositores e clarinetistas, nem todas estas obras são resultantes de uma colaboração especial entre uns e outros, mas todas elas são obras que, de uma forma ou outra marcaram o repertório do instrumento e são consequência directa do estado da evolução da técnica clarinetística. Por outro lado podemos verificar em algumas obras que o papel dos clarinetistas que trabalharam directamente foi fundamental para que as obras dos compositores fossem fielmente divulgadas. Apesar de vivermos numa sociedade onde a informação circula com muita rapidez e em larga escala, é curioso verificar que a tradição oral se torna fundamental quando nos deparamos com erros de impressão em partituras de grandes compositores como Berio ou Boulez, editadas por editoras de renome que divulgam essas obras (e consequentemente os erros) pelo mundo inteiro.

Em resumo, pretendemos, com estas dez obras, perceber qual foi o âmbito da influência dos intérpretes/clarinetistas na escrita de alguns dos maiores compositores do século XX.

1. PRIMEIRO RECITAL

O primeiro dos dois recitais foi elaborado com as seguintes obras:

Claude Debussy (1862-1918) – *Première Rhapsodie* (1910)

Alban Berg (1885-1935) – *Vier Stücke* Op.5 (1913)

Igor Stravinsky (1882-1971) – *Three Pieces* (1919)

Olivier Messiaen (1908-1991) – *Abîme des oiseaux* (1941) (do Quarteto para o Fim do Tempo)

Witold Lutoslawski (1913-1994) – *Dance Preludes* (1953)

Elliott Carter (n.1908) – *Gra* (1993)

PREMIERE RHAPSODIE DE CLAUDE DEBUSSY (1910)

Dos dois programas a primeira obra a ser escrita foi a *Première Rhapsodie* de Claude Debussy (1862-1918), entre 1909 e 1910.

Foi prática desde 1897 a encomenda anual de uma obra que se destinava a ser peça imposta no concurso final do Conservatório de Paris. Esta tradição durou até há poucos anos e contribuiu para um grande enriquecimento do repertório francês para clarinete. Debussy compôs a sua *Première Rhapsodie* neste contexto e a obra foi peça imposta do concurso do Conservatório de Paris em 1910.

Originalmente escrita para clarinete e piano foi, em 1911, orquestrada pelo compositor e dedicada a Prospère Mimart³² (1859-1928), professor do Conservatório de Paris, bem como a *Petite Pièce*, que foi composta com o objectivo de ser peça imposta de leitura à primeira vista. A primeira audição da versão com piano aconteceu em Julho de 1910 no concurso acima referido estando o próprio Debussy no júri. A peça foi estreada fora do contexto das provas do Conservatório pelo seu dedicatário a 16 de Janeiro de 1911.

Esta prática do Conservatório de Paris, que foi abandonada há poucos anos, de encomendas para o prémio final, permitiu a compositores e instrumentistas um contacto muito próximo e é demonstrativa de uma actividade que se mantém até hoje, porventura a

³² Prospère Charles Joseph Mimart foi nomeado professor do Conservatório Nacional de Paris em 1905, onde leccionou até 1918.

mais usual, que é a escrita por encomenda. Algumas das obras mais marcantes deste século surgiram em consequência de encomendas directas de clarinetistas a compositores. Exemplos disso são as encomendas do clarinetista de jazz, Benny Goodman, e que resultaram nos Concertos de Paul Hindemith, Darius Milhaud ou Aaron Copland, bem como *Contrastes* de Bela Bartók, para violino, clarinete e piano.

O papel dos clarinetistas, assim como o das escolas onde o ensino do clarinete é feito de forma a respeitar o texto e a vontade do compositor, pode verificar-se ao nível da divulgação das obras de um modo informado. Muitos conhecimentos, que não estão incluídas nas partituras, ou quando estas contêm erros, são passados de professor para aluno contribuindo para que as obras sejam executadas de acordo com a vontade do compositor.

Poderemos verificar vários desses exemplos em *Domaines* (página 62) ou *Sequenza IXa* (página 80) mas também na *Première Rhapsodie* existe alguma controvérsia sobre a notação do compasso 201, em relação às duas primeiras notas da tercina da parte de clarinete solo (na Figura nº 2, ver 5º compasso depois de 12). De facto, a versão tradicional, e quando falamos em versão tradicional estamos a referir-nos à que a maior parte dos clarinetistas tem feito ao longo dos tempos corresponde à primeira edição impressa, em 1910, pela editora Durand, que podemos ver na Figura nº 2. Não obstante, nos manuscritos do compositor para clarinete e piano ou para clarinete e orquestra assim como na partitura de orquestra da própria Durand essas duas notas são diferentes, ou seja, na vez de ré – mi^b temos ré# – mi.



Figura nº 2 Première Rhapsodie de Debussy. Edição Durand.

A sustentar a *versão tradicional*, ou seja, aquela que os clarinetistas têm divulgado ao longo dos tempos está a maioria das gravações que se conhecem desta obra, nomeadamente a de Gaston Hamelin (1884-1951), que data de 1933 e que foi a primeira gravação que se fez desta obra com orquestra. Dois clarinetistas, fundamentais no contexto desta obra e que estão em actividade nos dias de hoje, são a favor desta versão: Guy Deplus e Michel Arrignon. Um, Michel Arrignon, é o actual professor do Conservatório de Paris e o outro, Guy Deplus, foi o seu antecessor.

O Conservatório de Paris é uma das escolas de clarinete mais reputadas mundialmente. Nele ensinaram e estudaram alguns dos melhores clarinetistas de sempre que fizeram uma escola com tradição e com uma forma de tocar muito própria e evoluída, que influenciou muitos compositores a escreverem para este instrumento. Outras escolas, por todo o Mundo, foram permitindo a quem quisesse aprender clarinete, o pudesse fazer de forma correcta e informada.

As escolas proporcionam a professores e estudantes de composição e de clarinete uma troca mútua de informações e funcionam muitas vezes como locais de investigação e experiências que permitem aos compositores estarem informados do que se consegue fazer

com o clarinete enquanto que, ao mesmo tempo, os instrumentistas são desafiados a descobrir novas soluções para as exigências musicais que vão aparecendo. Esta troca de informações é feita, evidentemente, nas escolas e fora delas, em ensembles, orquestras ou outros grupos, mas é nas escolas que a informação é passada de mestre para discípulo.

Com já vimos, a mecânica do clarinete encontrava-se, nesta altura, estabilizada, mas a técnica do instrumento continuou em evolução até aos dias de hoje. Começam a surgir peças com efeitos, como o *flutterzunge*, que até então não eram utilizados no clarinete. É o caso das Quatro Peças Op. 5 de Alban Berg.

VIER STÜCKE OP.5 DE ALBAN BERG (1913)

As Quatro Peças Op. 5 de Alban Berg (1885-1935), para clarinete e piano, foram compostas na primavera de 1913 e estreadas a 17 de Outubro de 1919, em Viena, num concerto da «Sociedade de execuções musicais privadas» fundada por Arnold Schoenberg (1874-1951), a quem estas peças são dedicadas. Esta é a única obra que incluímos nestes recitais da qual não conseguimos saber quem fez a estreia.

Alban Berg foi, de 1904 a 1911, um dos primeiros alunos de Schoenberg, juntamente com Anton Webern. No seio desta “Escola de Viena”, o mestre e os seus dois discípulos formavam como que a figura de uma trindade. Estes três compositores foram figuras emblemáticas desta modernidade, elaborando as suas composições fora do sistema tonal, desenvolvendo um novo sistema de escrita.

A propósito da música de Alban Berg, importa deixar aqui um texto de Pierre Boulez, um dos autores incluídos nestes recitais e um dos músicos mais influentes no séc. XX, não só como compositor mas também como intérprete e pensador da música que se vai fazendo nos nossos dias. Berg foi um compositor que, embora tenha pertencido à Segunda Escola de Viena e tendo sido um dos precursores do dodecafonismo, foi talvez aquele onde o pós-romantismo que os precedia mais encontrou forma de expressão na nova linguagem que foi desenvolvida por essa importante escola.

Berg's personality is fascinating in more ways than one, but what I find most striking is the combination of immediate expressiveness with outstanding structural powers. He was certainly a romantic, even to excess: what he

communicates are feelings of fascination, nostalgia, often paroxysm. His music expresses his whole personality and reflects the epoch in which he lived. Yet this orgy of sensations is organized in such detail that it needs the work of a detective to trace the endless ramifications of his ideas. These are scattered in abundance throughout all his scores and even include certain esoteric features such as numerical relationships and cryptograms, difficult to decipher unless one has the key. This formal, even formalistic, symbolism, which might seem to contradict the expression of the feelings that inspired the composer to write, in fact confirms Berg's expressive power, giving it an unusual dimension and an incredible strength and durability. (Boulez, 1986:372)³³

Poderemos encontrar, nestas peças, as características que Boulez nos descreve sobre a música de Berg. O romantismo, que o próprio Boulez não deixou de criticar, e a comunicação com o público estão presentes numa obra que marca o repertório do instrumento por ser a primeira escrita a partir da modernidade da Segunda Escola de Viena.

As peças Op. 5 para clarinete estão inseridas numa estrutura que praticamente não é usada por Berg. De facto, a pequena forma das quatro peças resulta num concentrado de emoções e de acontecimentos que duram cerca de sete minutos e não encontra paralelo na obra do compositor. Nos poucos compassos que constituem esta obra, o compositor consegue explorar todas as capacidades tímbricas do clarinete, desde o mais pianíssimo *echoton* ao mais fortíssimo, do som doce à agressividade do *flatterzung*, e combina alguma aparente simplicidade de escrita com uma complexidade rítmica que *obriga* o clarinetista a tocar pela partitura geral. Podemos verificar tudo isto numa só página como se mostra na Figura nº 3.

There are quite a number of these dramatic gestures in the Pieces for clarinet and piano, but they do not require such a highly organized framework. Compared with Schoenberg's relatively short pieces of a similar kind, and even more with Webern's extremely short pieces, Berg's gestures are of quite a different kind. [...] Berg's gestures are 'sketches', and the listener feels that they might be

³³ “A personalidade de Berg é fascinante a vários títulos, mas o que me parece mais surpreendente é a combinação de uma força de expressão imediata e de uma estruturação excepcionalmente poderosa. Ele foi certamente um romântico, mesmo em excesso: os sentimentos que comunica são de encantamento, nostalgia, muitas vezes de paroxismo. A sua música exprime toda a sua personalidade e reflecte a época na qual viveu. Além disso este excesso de sensações é tão minuciosamente organizado que é necessário um trabalho de detective para perceber múltiplas ramificações das suas ideias. Estas estão muito disseminadas em todas as suas partituras e incluem ainda certas características esotéricas, tais como relações numéricas e criptogramas, difíceis de decifrar a menos que se tenha a chave. Este simbolismo formal, mesmo formalista, que parece contradizer a expressão de sentimentos que inspiraram o compositor a compor, de facto confirmam o poder expressivo de Berg, dando-lhe uma dimensão pouco usual e uma incrível força e durabilidade.” Tradução do autor

continued, diffused or multiplied. [...] In this they resemble the sketches for ‘Novellen’ of Kafka’s ‘Journal’, which suggest continuations that are not expressed, beyond the actual, ‘closed’ text – forms that, though complete, yet remain in a sense open. (Boulez, 1986:373)³⁴

The image displays a musical score for piano and clarinet, organized into three systems. The first system begins with the tempo marking 'Ganz langsam. (♩ = 40-44)' and includes markings for 'Rit.', 'Molto accel.', and 'A tempo. (♩ = ca. 78)'. Dynamics range from *mf* to *ff*, with specific instructions like 'quasi Flatterzunge' and 'schwingvoll'. The second system features 'Poco accel.' and 'Rit. - kurzer Halt', with dynamics from *f* to *mp*. The third system starts with 'Poco rit.' and includes a 'Pedal (bis zum Schluß)' instruction. The score is identified as 'U. E. 7485' at the bottom.

³⁴ “Podemos encontrar um certo número de gestos dramáticos nas peças para clarinete e piano, mas elas não precisam de um quadro tão organizado como o “Concerto de Câmara” para se manifestar. Se compararmos estas peças relativamente breves às peças similares de Schoenberg, ou às peças por vezes tão extremamente curtas de Webern, os gestos de Berg afiguram-se de uma outra natureza. [...] Os gestos de Berg são ‘sketches’, que o ouvinte sente que poderiam continuar, difundir-se, multiplicar-se. [...] Nisto assemelham-se aos sketches para ‘Novellen’ do ‘Journal’ de Kafka, o qual sugere prolongamentos não expressos, além do actual, texto ‘fechado’ – formas que, embora completas, ainda permanecem abertas num certo sentido.” Tradução do autor.

Figura nº 3 Excerto de Quatro Peças Op. 5 de Alban Berg. 1ª Peça, pág.2.

Com este pensamento de uma obra concentrada em que tudo se passa muito rapidamente e onde o ouvinte mal tem tempo de absorver tudo o que se passa e considerando estas peças como uma forma relativamente aberta, Alain Damiens relatou que, nos concertos do Ensemble Intercontemporain, que como se sabe é dirigido por Pierre Boulez, quando estas peças são incluídas no programa são executadas por duas vezes, uma imediatamente a seguir à outra. A reacção e a capacidade de percepção do público são completamente diferentes à segunda vez. A peça desta forma é muito melhor digerida pelo público, segundo Damiens.

Estas peças de Alban Berg são uma espécie de pivot na criação de repertório para o clarinete. São de tal forma ricas, bem feitas e exploram ao máximo as capacidades técnicas do instrumento que se criou um vazio, em que durante muitos anos não apareceu nenhuma que pudesse ser considerada de igual forma.

O facto de não se saber quem estreou esta obra pode levar-nos a concluir que o compositor não terá trabalhado com o clarinetista da estreia, ou com qualquer outro, na elaboração desta peça, ou que esse trabalho não terá sido de importância relevante. Contudo, a forma como estão escritas, as dificuldades técnicas que apresentam, reflectem um estado de coisas no que à técnica do clarinete diz respeito. Os compositores podem ter a sua individualidade, mas estão dependentes do que os instrumentos e os seus intérpretes são capazes de fazer. Mesmo quando o discurso é inovador, como é o caso de Berg ou mesmo Stravinsky, como iremos ver já de seguida, nunca está dissociado da técnica instrumental. Portanto, a falta de informação neste caso particular não faz dele, na opinião do autor, uma excepção.

THREE PIECES DE IGOR STRAVINSKY (1919)

As Três Peças para clarinete solo de Igor Stravinsky (1882-1971) foram dedicadas a Werner Reinhart (1884-1951), mecenas e clarinetista nos tempos livres e que financiou o *período suíço* do compositor. Stravinsky, que se refugiou na Suíça por causa da 1ª Guerra

Mundial, escreveu aí as suas primeiras obras para efectivos reduzidos, nomeadamente as *Três Peças* para quarteto de cordas e a *História do Soldado*.

A pedido de Reinhart, Stravinsky fez, a partir da *História do Soldado*, uma Suite com cinco números para clarinete, violino e piano. Este clarinetista amador, grande filantropo da música, tem outras peças a si dedicadas como o *Quinteto* (1923) de Paul Hindemith (1895-1963), a *Sonatina* (1921-22) de Arthur Honegger (1892-1955), *Kleine Suite* Op.28 (1924) que Ernst Krenek (1900-1991) lhe dedicou pelo seu quadragésimo aniversário, a *Sonata* Op.41 (1927-28) para clarinete baixo de Othmar Schoeck (1886-1957) ou ainda o *Concerto de Câmara* (1923-25) de Alban Berg.

O clarinetista que estreou as *Três Peças* para clarinete solo foi Edmond Allegra (1889-?), que também participou na estreia desta Suite da História do Soldado.

A novidade desta obra reside no facto de ser uma das primeiras tentativas de organizar um discurso monódico, suficiente em si mesmo, sem nenhum suporte harmónico ou instrumental. De facto, raros são os exemplos anteriores de obras escritas para clarinete solo³⁵, mas essa prática tornou-se corrente entre os compositores do séc. XX, que enriqueceram em muito este género de repertório para o clarinete.

Podemos encontrar nestas peças algumas das características principais do estilo do autor, como sejam a obsessão rítmica, a utilização frequente de notas pivot e a alusão aos temas populares russos na construção dos seus temas e melodias, tão característica de Stravinsky no seu primeiro período de composição. Stravinsky terá dito que estas *Três Peças* tiveram a influência das improvisações de jazz de Sidney Bechet, que o compositor ouviu em Lausanne e Londres no ano anterior ao da composição. (Lawson, 1995:102)

Uma história que ficou célebre entre clarinetistas foi-nos dada a conhecer por António Saiote, que foi aluno de Guy Deplus³⁶ entre 1978 e 1980, e pode elucidar do rigor com que Stravinsky escrevia e gostava de ouvir a sua música: Louis Cahuzac (1880-1960) terá tocado as *Três Peças* com o compositor na plateia que se recusou a cumprimentá-lo no final do concerto pela falta de rigor na abordagem rítmica. Weston, por sua vez, descreve o episódio da seguinte forma:

“When he first played the Pieces to Stravinsky the composer found his interpretation too romantic, so Cahuzac spent considerable time studying them

³⁵ Um desses raros exemplos é o *Studio Primo* de Gaetano Donizetti (1797-1848).

³⁶ Guy Deplus foi professor do Conservatório de Paris e solista da Ópera de Paris.

under the composer at his own home in order to get them exactly as wanted.” (Weston, 1977:63)³⁷

As Três Peças são incontornáveis do repertório para clarinete pela inovação de um discurso monódico neste instrumento e pelo que Stravinsky representa para a história da música. Serve-nos, no contexto deste estudo, para verificarmos a dedicatória a um mecenas, clarinetista amador, que se tornou célebre por ter sido um grande filantropo e dedicatário de obras de outros compositores de grande importância.

A propósito de instrumentistas virtuosos, Stravinsky disse um dia:

“Mais il y a toujours de vrais virtuoses. Ce sont les instrumentistes exceptionnels – e flûtiste de Rome (Gazzelloni), le clarinettiste de Paris (Deplus) et autres, qui on réellement atteint de nouvelles facultés instrumentales et musicales par leur exécution de musique nouvelle.” (Stravinsky, 1963:140)³⁸

O formato, como já foi dito, não foi inventado por Stravinsky mas, a partir desta, muitas outras peças para clarinete solo se seguiram. Este é o tipo de obras onde os compositores, ao longo do século XX, mais exploraram todas as capacidades do clarinete e o virtuosismo dos seus intérpretes. Nelas podemos encontrar todo o tipo de técnicas como *multifónicos*, *flutterzunge*, *tremolos* (por exemplo, em *Domaines*, página 62), *glissandos*, passagens com andamentos muito rápidos (por exemplo, em *Sequenza IXa*, página 80), $\frac{1}{4}$ de tom, ritmos complexos (por exemplo, na *Sonata* de Denissow, página 78), entre outras. Todas estas técnicas foram sendo introduzidas nas obras para clarinete devido ao trabalho conjunto de compositores e instrumentistas, fruto de experimentalismo e trocas de informações e é neste formato onde essa relação pode ser mais próxima.

Outros compositores, como Messiaen, usaram o clarinete solo com um fim expressivo aproveitando, contudo, muitas das potencialidades técnicas e musicais do instrumento.

³⁷ “Quando ele tocou pela primeira vez as Peças para Stravinsky o compositor achou a sua interpretação demasiado romântica, pelo que Cahuzac gastou um tempo considerável a estudá-las sob a orientação do compositor na sua própria casa de forma a conseguir exactamente o que este queria.” Tradução do autor

³⁸ “Mas existem sempre verdadeiros virtuosos. São os instrumentistas excepcionais – o flautista de Roma (Gazzelloni), o clarinetista de Paris (Deplus) e outros, que atingiram realmente novas faculdades instrumentais e musicais pela sua execução de música nova.” Tradução do autor.

ABÎME DES OISEAUX DE OLIVIER MESSIAEN (1941)

Abîme des oiseaux, para clarinete solo, é o terceiro de oito andamentos do *Quarteto para o fim do tempo* do compositor francês Olivier Messiaen (1908-1991).

A produção de música de câmara deste compositor é muito reduzida e este quarteto, para violino, violoncelo, clarinete e piano, é uma das poucas exceções e foi concebido em condições muito particulares. Prisioneiro do nazismo na Alemanha entre 1940 e 1941, Messiaen conheceu Henri Akoka (clarinete), Jean le Boulaire (violino) e Étienne Pasquier (violoncelo), para quem escreveu esta obra.

A influência deste clarinetista é circunstancial, como se pode perceber, mas não deixa de ser um bom exemplo, embora numa situação extrema, de como muitas obras são criadas. De qualquer modo, e como veremos a seguir, a obra é muito exigente a todos os níveis, pelo que as circunstâncias não devem ter limitado a escrita de Messiaen, pelo contrário.

O *Quarteto para o fim do tempo* foi estreado a 15 de Janeiro de 1941 por estes músicos e com o próprio Messiaen ao piano, no Stalag VIII A. *Abîme des oiseaux* é a única peça para um instrumento solo deste quarteto que, no entanto, apenas utiliza os quatro instrumentos em simultâneo em quatro dos seus oito andamentos e ainda assim de forma alternada com efectivos mais reduzidos nas várias secções do segundo e do sétimo:

1. *Liturgie de cristal* – clarinete, violino, violoncelo e piano
2. *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du temps* – clarinete, violino, violoncelo e piano
3. *Abîme des oiseaux* – clarinete
4. *Intermède* – violino, violoncelo e piano
5. *Louange à l'éternité de Jésus* – violoncelo e piano
6. *Danse de la fureur pour les sept trompettes* – clarinete, violino, violoncelo e piano
7. *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du temps* – clarinete, violino, violoncelo e piano
8. *Louange à l'immortalité de Jésus* – violino e piano

Podemos verificar a influência católica em alguns destes títulos, mais ainda quando segundo o próprio Messiaen, e de acordo com o que vem escrito no prefácio, o *Quarteto para o fim do tempo* foi inspirado neste excerto do Apocalipse de S. João:

“Je vis un ange plein de force, descendant du ciel, revêtu d’une nuée, ayant un arc-en-ciel sur la tête. Son visage était comme le soleil, ses pieds comme des colonnes de feu. Il posa son pied droit sur la mer, son pied gauche sur la terre, et, se tenant debout sur la mer et sur la terre, il leva la main vers le Ciel et jura par Celui qui vit dans les siècles des siècles, disant: *Il n’y aura plus de Temps*; mais au jour de la trompette du septième ange, le mystère de Dieu se consummera.” (Apocalipse de S. João, Capítulo X)³⁹

Esta influência católica faz-se sentir na própria música e Messiaen fez questão de o escrever também no prefácio da partitura:

“[...] le *Quatuor pour la fin du temps* [...] a été directement inspiré par cette citation de l’Apocalypse. Son langage musical est essentiellement immatériel, spirituel, catholique.”⁴⁰

Abîme des oiseaux, para além de toda esta carga histórica, religiosa, tem uma dificuldade instrumental acrescida, que tem a ver com o facto de se conseguir colocar em sons, escritos em duas páginas de música, toda a espiritualidade que Messiaen pretendia com a sua música. Os extremos de dinâmica e de registo (como podemos ver nas Figuras nº 4 e 5) o tempo em que alguns excertos da peça devem ser executados é de tal forma limite que se perde a noção de tempo e pulsação como acontece no início da peça ou na reexposição (Figura nº 6) e a imitação dos pássaros que podemos verificar nas Figuras nº 7 e 8 são algumas das dificuldades técnicas extremas a que está sujeito o clarinetista, tanto mais quando tem que se transmitir uma expressividade e espiritualidade muito fora do comum.

³⁹ Deste excerto do Apocalipse de S. João que é aqui apresentado em francês, não apresentamos tradução porque as traduções para português disponíveis lhe dão um sentido diferente. *Il n’y aura plus de Temps* é a frase que, de facto, inspirou o compositor e não tem correspondência nas traduções portuguesas.

⁴⁰ “[...] o *Quarteto para o fim dos tempos* [...] foi directamente inspirado por esta citação do Apocalipse. A sua linguagem musical é essencialmente imaterial, espiritual, católica.” Tradução do autor.

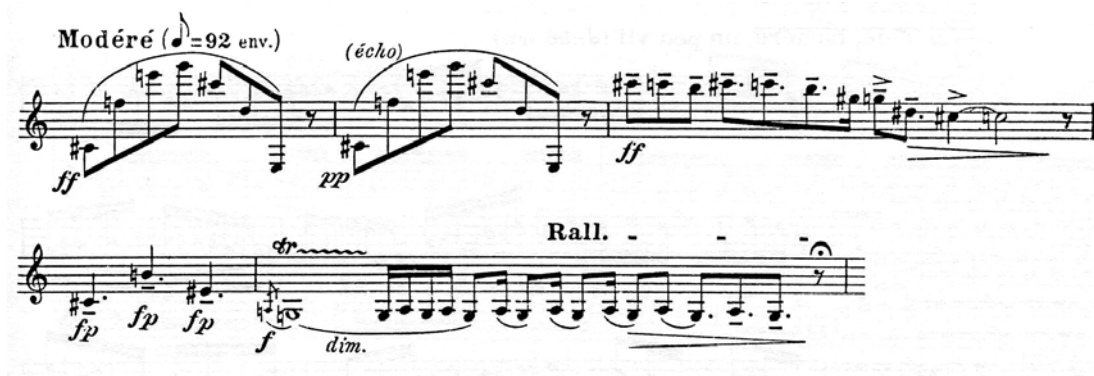


Figura nº 4 Excerto de Abîme des oiseaux

Figura nº 5 Excerto de Abîme des oiseaux. Final da peça.

Figura nº 6 Excerto de Abîme des oiseaux. Início da peça.

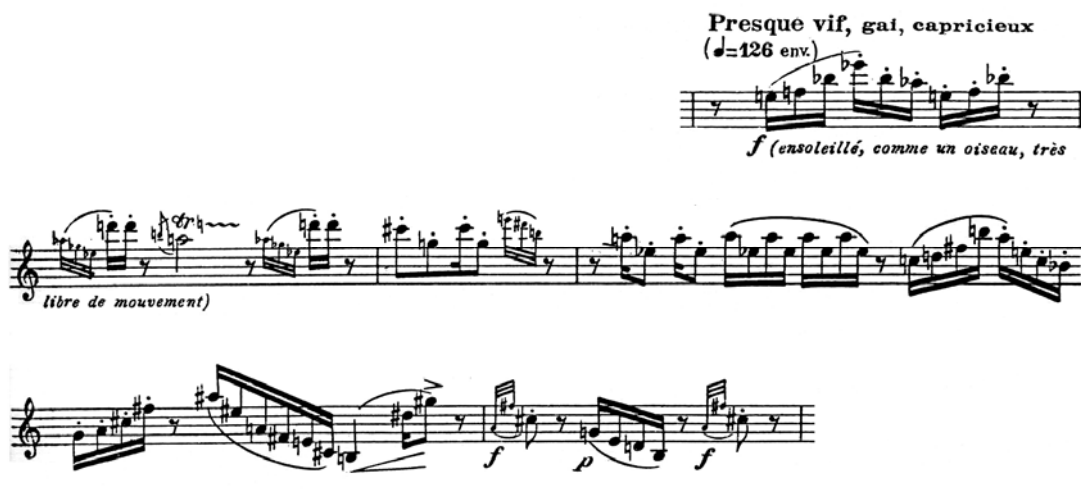


Figura nº 7 Excerto de Abîme des oiseaux.



Figura nº 8 Excerto de Abîme des oiseaux.

Como podemos ver, a presença aparentemente circunstancial de Akoka junto de Messiaen resultou numa obra com muitas dificuldades o que comprova a enorme competência deste clarinetista e a sua boa influência no compositor.

Por último, e porque Messiaen deixou algumas indicações importantes no prefácio da obra, nomeadamente um comentário individual a cada andamento, resta-nos deixar aqui esse mesmo testemunho nas palavras do próprio compositor:

“*Abîme des oiseaux*. Clarinette seule. L’abîme, c’est le Temps, avec ses tristesses, ses lassitudes. Les oiseaux c’est le contraire du Temps; c’est notre désir de lumière, d’étoiles, d’arcs-en-ciel et de jubilantes vocalises!”⁴¹

⁴¹ “*Abîme des oiseaux*. Clarinete solo. O abismo é o Tempo, com as suas tristezas, as suas lassidões. Os pássaros são o contrário do Tempo; são o nosso desejo de luz, de estrelas, de arco-íris, e de vocalizos jubilosos.” Tradução do autor.

O encontro casual entre compositores e clarinetistas pode ser, como vimos, muito profícuo e resultar em obras muito boas. A qualidade dessas obras depende, claro está, do talento dos compositores, mas também dos músicos que têm à sua disposição. Já dissemos que Messiaen não tinha outro clarinetista à disposição e que Akoka era, com toda a certeza, um instrumentista competente, pois de outra maneira Messiaen não teria dedicado a única peça a solo deste quarteto ao clarinete, muito menos com as dificuldades técnicas que apresenta.

As motivações que um compositor pode ter para escrever para um instrumento podem ser as mais variadas. No caso da formação do *Quarteto para o fim do tempo*, foi o facto de serem os únicos instrumentistas à disposição do compositor, mas também já vimos que a encomenda ou a dedicatória a um clarinetista especial são os casos mais comuns. Contudo, existem compositores, como Bartók ou o português Lopes Graça, que escreveram com base na música de tradição popular dos seus países que, nos chamados países de leste, é muito rica e onde o clarinete tem um papel muito importante. É neste contexto que devemos ver o aparecimento dos *Prelúdios de Dança* de Lutoslawski.

DANCE PRELUDES DE WITOLD LUTOSLAWKI

Tal como aconteceu com Messiaen, a produção de música de câmara do compositor polaco Witold Lutoslawski (1913-1994) não foi abundante, onde os *Prelúdios de Dança*, escritos em 1953, constituem uma das boas excepções. A primeira versão destas cinco peças, que sofrem alguma influência de Bartók pelo estudo que têm de danças antigas polacas, é para clarinete e piano e foi estreada a 15 de Fevereiro de 1955 em Varsóvia pelo clarinetista Ludwik Kurkiewicz e pelo pianista Sergiusz Nadgryzowski. No final de 1955, Lutoslawski fez uma nova versão para clarinete e pequeno ensemble que inclui cordas, harpa e percussão. Esta versão só viria a ser estreada em Junho de 1963, no Aldeburgh Festival, em Inglaterra, pelo clarinetista Gervase de Peyer e pela English Chamber Orchestra, dirigida por Benjamin Britten. Existe ainda outra versão destes Prelúdios de Dança para noneto, que o compositor elaborou em 1959. A instrumentação desta última versão inclui flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, 2 violinos, viola e violoncelo e foi

estreada a 10 de Novembro de 1959, em Louny, na antiga Checoslováquia, pelo grupo Czech Nonet.

Dois dos aspectos mais interessantes desta obra são, por um lado, a utilização do clarinete, demonstrativa da importância deste instrumento na música popular dos países do leste europeu e, por outro, a polirritmia porque sendo esta obra baseada no folclore polaco, ilustra bem da sua riqueza. Na figura seguinte, temos um bom exemplo de como Lutoslawski usou a polirritmia em toda a peça.

The image displays a musical score for the third movement of 'Dance Preludes' by Witold Lutoslawski. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a circled '2' and includes a 'poco f' dynamic marking. The second system is marked with a circled '3' and includes a 'poco cresc.' dynamic marking. The score features complex rhythmic patterns, including 4/4, 3/4, and 2/4 time signatures, and various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

Figura nº 9 Excerto de Dance Preludes, 3º Andamento.

Esta peça, embora baseada em música popular, apresenta algumas dificuldades técnicas, como as *appoggiaturas* do 3º andamento ou a rapidez de staccatto do último, que fazem depender a sua boa execução de um instrumentista muito capaz, como é o caso do polaco Kurkiewicz.

Alguns clarinetistas, como o francês Michel Portal ou o húngaro József Balogh, fazem a ponte entre diversos tipos de música (o primeiro para além de interpretar gravar música erudita é um grande músico de jazz e o segundo, para além de ter tocado em várias orquestras do seu país, improvisa sobre a música popular do seu país, tocando clarinete e tarógató⁴², facto que o autor presenciou pessoalmente) aproximando-os e aproveitando muitas vezes as vantagens das diversas técnicas. Outros compositores, como Osvaldo Golijov em *The Dreams and Prayers of Isaac the Blind*, para clarinete e quarteto de cordas, tentam aproximar a música tradicional, neste caso *Klezmer*, de uma escrita clássica. Tal foi possível devido ao contacto directo com o clarinetista Giora Feidman.

Foi a Lutoslawski que Elliott Carter dedicou a sua peça para clarinete solo *Gra*.

GRA DE ELLIOTT CARTER (1993)

Elliott Carter (n.1908) compôs, entre 26 de Fevereiro e 7 de Março de 1993, a peça *Gra*, para clarinete solo. Foi estreada a 4 de Junho do mesmo ano pelo clarinetista Roland Diry em Sermoneta, Itália, no *Pontino Music Festival*. Diry é o clarinetista do Ensemble Modern desde 1982.

For Witold Lutoslawski's 80th birthday with admiration and affection

Esta é a dedicatória que Carter escreveu na partitura para além de uma nota de programa importante que a seguir se transcreve:

“*Gra* (‘game’ in Polish) for solo clarinet, was written as a tribute to my dear friend, Witold Lutoslawski, to commemorate his 80th birthday. During the twenty-five or so years that I have known Witold, I have never ceased to admire his impressive works and his gracious personality.

⁴² Este é um instrumento tradicional húngaro, de tubo cónico e que utiliza boquilha de clarinete.

This clarinet piece, frequently-changing and playful in character (yet based on the same material throughout), recalls to me my many delightful visits with the composer in America and Poland.”⁴³

Elliott Carter

O trabalho directo de Carter com clarinetistas parece evidente nas notas de execução de um multifónico, onde constam dedilhações para dois sistemas de clarinete, Boehm e Müller (francês e alemão, respectivamente). Pudemos comprovar que a dedilhação para o sistema Boehm, que utilizamos, funciona na perfeição, se ignorarmos a indicação **E^b** que nos pode levar a pensar que a dedilhação se refere a um clarinete Full-Boehm, com extensão até mi bemol grave.

O que a seguir se escreve entra no campo da pura especulação, mas pode ter acontecido o compositor ter consultado o livro de Rehfeldt e observado, na página 51, a dedilhação que aqui se apresenta: (Rehfeldt, 1994:51)

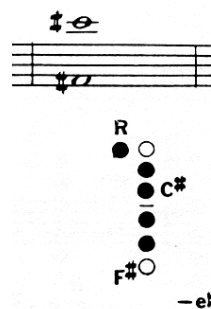


Figura nº 10 Exemplo de uma possibilidade de multifónico, segundo Rehfeldt.

As semelhanças deste esquema com o que nos é apresentado na nota de execução de Gra são evidentes, para além disso este multifónico é sugerido por outros autores, como Villa Rojo ou o próprio Rehfeldt noutra tabela, com dedilhações diferentes, o que por si não prova nada. Contudo, o equívoco (?) na dedilhação de Carter pode advir da não observação da nota prévia à tabela de multifónicos «*B-flat soprano (E-flat sopranino and A soprano) multiphonics*», onde Rehfeldt explica que a indicação **-e^b** serve para indicar que esta posição não é válida na requinta:

⁴³ “*Gra* (jogo em polaco) para clarinete solo, foi escrita como um tributo ao meu querido amigo Witold Lutoslawski, para comemorar o seu octogésimo aniversário. Desde que o conheço, há cerca de vinte e cinco anos, nunca deixei de admirar as suas obras extraordinárias bem como a sua excepcional personalidade. Esta peça para clarinete, muito móvel e alegre de carácter (baseada, contudo, sempre no mesmo material) relembra-me os meus numerosos e agradáveis encontros com o compositor na América e na Polónia. Elliott Carter.” Tradução do Autor.

“Most of the B-flat soprano fingerings are also applicable to the E-flat sopranino and A clarinets (noting perhaps a slight deterioration in reliability); on the soprano chart, where exceptions occur, the indications “-e^b” and “-a” are again employed, as on monophonic charts. *These indications are not a component of the fingering*”.⁴⁴

PERFORMANCE NOTE

The F[♯]₄ and C[♯]₅ dyad, played several times starting at measure 85, can be executed using one of the multiphonic fingerings shown below:

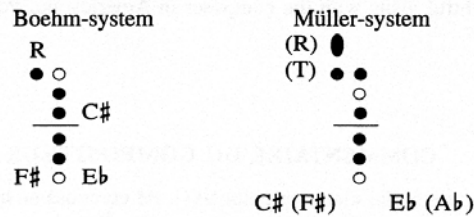


Figura nº 11 Nota de execução de Gra.

Na figura seguinte temos a secção com as notas simultâneas que Carter refere nas notas de execução. Apenas por mais uma vez, na penúltima pauta da obra, é necessário o uso desta dedilhação alternativa.



*See Performance Note.

Figura nº 12 Excerto de Gra.

⁴⁴ “A maioria das dedilhações para o clarinete soprano em si bemol são também aplicáveis na requinta e no clarinete em lá (notando talvez uma pequena deterioração na segurança); na tabela para soprano, quando ocorrem exceções, as indicações “-e^b” e “-a” são de novo usadas, como nas tabelas monofónicas. *Estas indicações não são uma componente da dedilhação.*” Tradução do autor.

Equívoco ou não, estes exemplos servem para constatar uma realidade que se prende com a relação indirecta que o trabalho de alguns clarinetistas têm com as obras de muitos compositores. Ao escrever sobre as possibilidades do instrumento, nomeadamente no que diz respeito a novas técnicas e resultados, como são os multifónicos e a sua execução, estes clarinetistas deixaram um legado muito útil aos compositores, que assim têm uma fonte de investigação que podem utilizar, independentemente do contacto directo com este ou aquele instrumentista. Por outro lado esses trabalhos são também úteis a outros clarinetistas na abordagem de certas obras e no trabalho que fazem com os compositores para criação de obras futuras.

2. SEGUNDO RECITAL

O segundo Recital foi pensado para clarinete solo, uma das vertentes mais utilizadas pelos compositores do séc.XX:

Pierre Boulez (n.1925) – *Domaines* (1968)

Edison Denissow (1929-1996) – *Sonata para clarinete* (1972)

Luciano Berio (1925-2003) – *Sequenza Ixa* (1980)

Ricardo Ribeiro (n.1971) – *Intensités pour clarinette solo* (2001, rev. 2006) em estreia

DOMAINES DE PIERRE BOULEZ (1968)

Composta entre 1961 e 1968, *Domaines* de Pierre Boulez (n.1925) é uma peça que pode ser executada em duas versões: uma para clarinete solo e outra para clarinete e seis grupos instrumentais. A estreia da versão solo, pelo clarinetista Hans Deinzer, aconteceu a 20 de Setembro de 1968 em Ulm, na Alemanha, enquanto que a versão com ensemble foi estreada a 20 de Dezembro do mesmo ano, em Bruxelas. Nesta última versão o clarinetista foi Walter Boeykens, com Pierre Boulez a dirigir a Orchestre Symphonique de la Radio Belge. Boulez fez uma revisão desta última versão que foi estreada pelo clarinetista Michel Portal e pelos músicos de Musique Vivante a 10 de Novembro de 1979, em Paris.

O título *Domaines* (domínios) terá sido escolhido por existirem vários domínios de som e espaço na peça que, podendo-se escolher um diferente a cada vez, tornando-a numa obra aberta é ao mesmo tempo uma obra fechada porque tudo está pré-definido à partida. Boulez, a este respeito e um pouco contra a corrente do acaso na música que começara em meados dos anos 50, defendia o conceito do “acaso controlado”: o instrumentista dispunha de um número limitado de escolhas inseridas numa estrutura bem definida.

Domaines surgiu como um exercício de composição que Boulez fez para os seus alunos, com as seguintes regras:

- instrumento solo, monocórdico, sem ressonância;
- utilizar toda a tessitura do instrumento;
- utilizar todas as possibilidades de dinâmica e de tempo e sempre em contraste;

- a forma geral da obra deverá ter como referência a técnica de espelho usada pela 2ª Escola de Viena, tendo como referência o Concerto de Câmara de Alban Berg;
- escolher um número de referência para a obra (Boulez escolheu o 6⁴⁵);
- dar ao público uma peça onde não se tenha tempo de perceber o que se passou.

Boulez fez também o exercício e escreveu o Cahier A. Depois de algum tempo, pegou novamente neste Caderno e continuou como que fazendo homenagens a Webern, Stravinsky, Berg, etc.

A obra está construída em *clusters* abertos (amplos) e com uma ressonância imaginária, dando a impressão de vários instrumentos. Nunca coloca indicações de tempo precisas para que o intérprete possa ter a liberdade de escolher segundo uma atitude intelectual e instrumental, numa forma que é estrita e fechada de algum modo.

A escolha do clarinete deve-se ao facto deste ser um instrumento que fascina o compositor⁴⁶, pelas suas qualidades intrínsecas: uma grande extensão e uma grande amplitude de dinâmicas associadas a uma enorme flexibilidade, virtuosidade e uma grande quantidade de recursos, nomeadamente tímbricos.

O compositor retoma e refaz muitas vezes as suas obras, elas nunca estão acabadas e, passados cerca vinte anos, pegou novamente no Caderno A e construiu *Dialogue de L'ombre double*⁴⁷ a partir do mesmo material. Aliás, Boulez terá mesmo dito em determinado momento a Alain Damiens que não queria que *Domaines* voltasse a ser executada, que iria refazer e reescrever toda a peça. Desta forma, escreveu *Dialogue*. Quanto a *Domaines* parece ter mudado de ideias...

Numa atitude filosófica perante a música Boulez costuma dizer aos intérpretes “toque cada nota como se fosse uma questão de vida ou morte”, um pouco na sequência de Schoenberg, que dizia que uma nota pode ser o equivalente a um romance.

A peça é composta por doze *Cahiers*, que funcionam como um percurso de ida – os seis *Originais* – e outro de regresso – os seis *Espelhos*. Os *Cadernos* estão nomeados de A

⁴⁵ O número 6 é também utilizado por Pierre Boulez em outras obras como *Dialogue de L'ombre double* ou *Répons*. A título de curiosidade os nomes pelos quais o compositor é conhecido têm 6 letras cada.

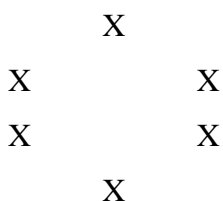
⁴⁶ Muitos destas afirmações resultam de conversas mantidas com o clarinetista Alain Damiens, que trabalha com o compositor há cerca de 30 anos.

⁴⁷ *Dialogue de l'ombre double*, dedicada a Luciano Berio e escrita para o seu 60º aniversário em 1985, foi estreada a 28 de Outubro, em Florença, por Alain Damiens.

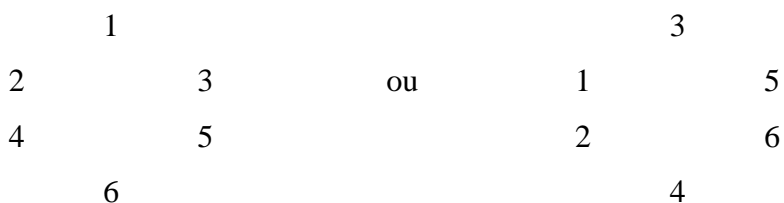
a F, Originais e Espelhos, em que cada Espelho está construído a partir do seu homónimo Original.

Na versão solo, o clarinetista escolhe um percurso de Originais e toca todos os Cadernos começando então o percurso de Espelhos. A ordem de qualquer dos percursos é escolhida pelo clarinetista, não tendo forçosamente que haver uma relação directa entre o percurso de ida e o de regresso. As partituras devem ser colocadas em círculo com o clarinetista no seu interior. Nesta, como na versão com ensemble, a única sugestão de ordem é que a transição entre Originais e Espelhos seja feita obrigatoriamente através do Caderno C, ou seja o Original C seguido do Espelho C⁴⁸, porque o neste Caderno o diálogo é feito com um duo (marimba e contrabaixo) e o clarinetista deve ficar em frente a esse duo no fundo do palco.

Cada Caderno tem seis trechos, também com duas possibilidades de percursos: ou são executados na sua ordem horizontal e de cima para baixo, ou na vertical da esquerda para direita. Por exemplo, no Caderno A os trechos estão dispostos da seguinte forma:



E as possibilidades de execução são:



⁴⁸ Como curiosidade, pode-se referir que para cada percurso existem 720 permutações possíveis, o que significa que temos $720 \times 720 = 518400$ possibilidades diferentes de execução, só falando na *simples* escolha da ordem dos Cadernos e excluindo as várias possibilidades de dinâmica e de ordem interna de execução dos diferentes Cadernos.

O solista poderá escolher um destes dois percursos dentro de cada Caderno, devendo optar no Espelho por aquele que não fez no Original.

Em cada trecho existem, quase sempre várias possibilidades de dinâmica ou tempo, bem como escolhas de efeitos diferentes, tais como trilo ou *flutterzunge*, som natural ou harmónico, etc.

Estas alternativas permitem ao solista a possibilidade de poder encontrar a *sua* forma ideal e de, dentro de uma estrutura previamente definida, escolher pontualmente o efeito instrumental com o qual se consiga exprimir melhor. Numa obra deste tipo, mais do que numa peça onde já está tudo definido, o papel do clarinetista é fundamental no seu formato final. Apesar de, em *Domaines*, estar tudo predefinido à partida, existem, como vimos anteriormente, um grande número de possibilidades diferente de execução, o que faz com que muito dificilmente existam duas versões iguais. Além da componente interpretativa comum a qualquer obra, o clarinetista tem a possibilidade de poder trabalhar a sua interpretação condicionando a sequência pela qual os vários elementos vão sendo apresentados. Esta aparente liberdade tem uma exigência acrescida para o clarinetista que se prende com a responsabilidade de conseguir encontrar uma forma com a qual possa explorar as suas próprias capacidades na estrutura aberta elaborada por Pierre Boulez.

Na segunda versão de *Domaines*, além de maestro e solista temos seis grupos instrumentais. A cada um destes grupos corresponde um Caderno Original e outro Espelho, de acordo com as seguintes letras:

- a) Quarteto de trombones (dois sopranos, um alto e um baixo).
- b) Sexteto de cordas (dois violinos, duas violas e dois violoncelos).
- c) Duo de marimba e contrabaixo.
- d) Quinteto composto por flauta, trompete, saxofone, fagote e harpa.
- e) Trio composto por oboé trompa e guitarra.
- f) Um clarinete baixo.

No Original, o clarinetista toca os seis Cadernos na ordem que escolher colocando-se em frente ao grupo instrumental correspondente, que lhe deverá responder imediatamente, enquanto que o clarinetista se desloca para o seguinte e assim sucessivamente até completar os seis Cadernos. No Espelho é o maestro que determina a

ordem pela qual os grupos instrumentais se vão suceder, sendo um deles a começar o percurso. O clarinetista responderá com o Caderno correspondente ao grupo que começar e assim sucessivamente até responder ao último grupo que tocar. Desta forma, é o clarinete que começa e termina a obra.

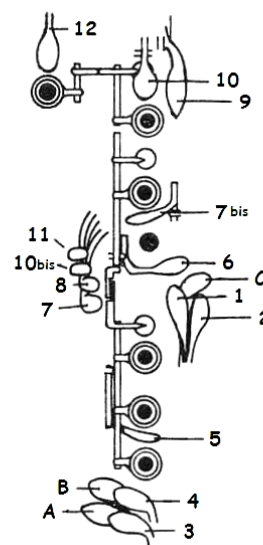
NOTAS DE EXECUÇÃO

Um dos problemas que se coloca a um intérprete quando aborda uma partitura é conseguir colocar em prática as instruções que o compositor indica na partitura e conseguir executá-las da forma mais fiel possível às intenções do mesmo. Durante o século XX, este problema tornou-se ainda mais decisivo na forma como um músico interpreta os sinais que constam de uma partitura, sobretudo porque os efeitos pretendidos ou a forma de executar determinada passagem depende muito vezes do contacto directo com o compositor pois os sinais musicais podem não ser suficientes.

Em *Domaines*, e porque se trata de uma partitura fora do comum, existem várias situações ambíguas em que se torna fundamental saber qual é, de facto, a forma correcta de executar muitas das indicações inscritas na partitura. Do trabalho que mantivemos com dois clarinetistas, Michel Arrignon e Alain Damiens, que trabalharam directamente com o compositor no Ensemble Intercontemporain⁴⁹, pudemos verificar que, para determinada indicação, Pierre Boulez queria um resultado muito concreto. Logo, em seguida apresentamos algumas dedilhações, que nos foram dadas por Michel Arrignon e confirmadas uns anos mais tarde por Alain Damiens, bem como indicações para execução e alguns erros de impressão na edição oficial.

⁴⁹ Ambos entraram no Ensemble Intercontemporain em 1976, ano da sua formação. Michel Arrignon foi solista deste agrupamento durante 7 anos e Alain Damiens manteve-se até hoje.

Assim, e seguindo pela ordem alfabética dos Cadernos, podemos verificar que uma boa parte dos problemas de notação se coloca logo no Caderno A. Para as dedilhações sugeridas, a simbologia a usar é a sugerida por Klosé no seu Método de 1843 e que ainda hoje é utilizada pela escola francesa. Nesta simbologia, a cada chave corresponde um número e cada orifício tem a sua correspondência num sistema intuitivo em que a cada orifício corresponde um círculo branco ou negro no caso de esse mesmo orifício ser aberto ou fechado, respectivamente. No caso do polegar esquerdo o símbolo é um quadrado.⁵⁰ No diagrama que ao lado se apresenta, está a correspondência das chaves com os números que Klosé lhes atribuiu. As chaves designadas de A a C não são mais do que duplicados das chaves numeradas de 1 a 3, abrindo o mesmo orifício na mecânica do clarinete e as chaves 7 e 10 têm chaves, denominadas *bis*, que têm a mesma função mas, porque abrem orifícios diferentes, o resultado sonoro é bastante diferente.



Nas figuras seguintes, sempre em que uma das opções é um harmónico, este é conseguido através de uma posição que está incluída na figura, mas que não faz parte da edição impressa, é, isso sim, resultante do trabalho que os clarinetistas atrás citados fizeram com o compositor.

Começando pelo Caderno A, podemos verificar que o primeiro trecho⁵¹ tem duas opções de execução: *Très Lent*, com um harmónico, ou então *Lent* e com o dó executado de uma forma normal. Em muitos trechos temos duas ou mais opções de execução e, naturalmente, deve-se escolher uma delas.

Neste trecho, e caso se opte pelo harmónico, este deve ser executado com a posição indicada na figura. No mesmo Caderno dos Espelhos deve-se executar a opção que não se fez no Original.

⁵⁰ Michel Arrignon é o actual professor do Conservatório de Paris e a simbologia que utiliza é a mesma que Hyacinthe Klosé, que também foi professor no Conservatório de Paris, usou no método que criou na mesma altura em que trabalhou a adaptação do sistema Boehm no clarinete.

⁵¹ Para facilitar a identificação dos trechos usaremos sempre a leitura horizontal, de cima para baixo.

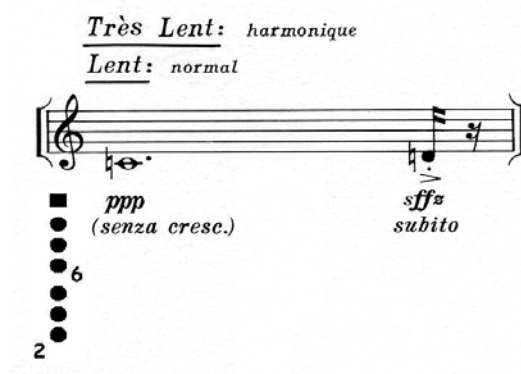


Figura nº 13 Excerto de Domaines, Cahier A, Original, com posição para harmónico.


Na figura seguinte, temos duas opções de execução e duas de dinâmica. Como as opções de dinâmica não são sempre duas não tem necessariamente que se seguir a regra de tocar uma no Original e a outra no Espelho, no entanto, essa regra mantém-se para as indicações que aparecem por cima da pauta. Este exemplo aparece aqui porque a opção a. *Modéré* com trilos para $\frac{1}{2}$ tom inferior não é possível a menos que se tenha um clarinete que tenha extensão até mi bemol (full-Boehm), que praticamente não se utiliza⁵². Neste caso, a opção terá que ser a b. *Assez Vif* em *Flutterzunge*. No Espelho os trilos são para $\frac{1}{2}$ tom superior, logo, possíveis para qualquer clarinete.



Figura nº 14 Excerto de Domaines, Cahier A, Original.

Na Figura nº 15, a forma de se interpretar a notação, que pode não ser totalmente clara e aparece várias vezes ao longo de toda a obra, é a seguinte: sobre o lá bemol, que deve ter uma duração de quatro tempos, devem-se fazer os dois tremolos inscritos entre parêntesis rectos para as notas indicadas, ou seja, toca-se o lá bemol normal, faz-se tremolo para si seguido de tremolo para sol e termina-se com um tempo e meio de lá bemol normal,

⁵² Este é o mesmo tipo de clarinete necessário para se fazerem os harmónicos da Sequenza IXa de Luciano Berio. Ver capítulo seguinte.

tudo isto durante quatro tempos. Os sinais  mais não querem dizer que se deve optar por um ou outro conjunto de dinâmicas.

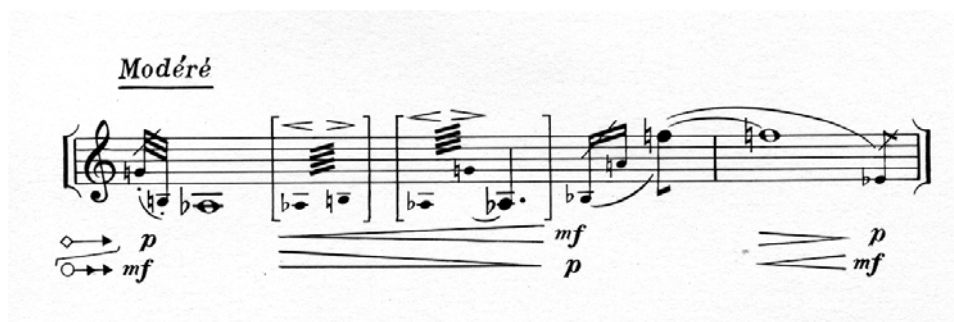


Figura nº 15 Excerto de Domaines, Cahier A, Original.

De seguida apresenta-se mais uma figura com a posição sugerida para o harmónico. Este harmónico tem um resultado bastante diferente do que foi apresentado anteriormente. Se o anterior, da Figura nº 13, tem como som resultante o dó que está escrito (si bemol real), mas com timbre de harmónico, já este se assemelha mais a um *suono roto*, um espectro com vários sons simultâneos. É um multifónico muito instável e difícil de conseguir, sobretudo na dinâmica que está escrita. O trecho que no Caderno A faz espelho com este tem também este harmónico com o ataque *sforzato* em fortíssimo, pelo que não tem alternativa. Podemos verificar, a partir destes exemplos e de outros que se vão seguir, que o compositor embora tenha utilizado a mesma notação, neste caso a palavra *harmonique*, pretende resultados diferentes e terá deixado indicações bem precisas aos clarinetistas com quem trabalhou sobre o efeito a conseguir nos diferentes momentos. Daqui poderemos tirar a conclusão de que o compositor só optou por determinado resultado após o trabalho directo com os instrumentistas, porque, para esta notação é possível conseguir *harmónicos* diferentes daqueles que os clarinetistas que trabalharam directamente com Pierre Boulez divulgam hoje em dia.

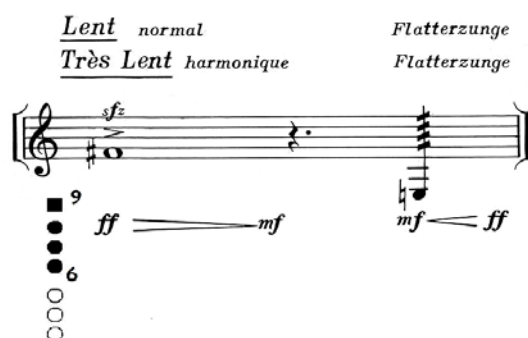


Figura nº 16 Excerto de Domaines, Cahier A, Original, com posição para harmónico.

Mais uma questão de notação se coloca na figura seguinte: embora comece a ser usual esta simbologia, serve este exemplo apenas para confirmar a mudança de timbre sobre a mesma nota onde aparecem os sinais + e – havendo aqui uma questão quanto à velocidade ou ao número de vezes que se muda de timbre. A interpretação de Alain Damiens é bastante flexível quanto a este ponto⁵³, enquanto que Michel Arrignon faz exactamente o número de vezes indicadas na partitura.



Figura nº 17 Excerto de Domaines, Cahier A, Original.

No primeiro trecho do Caderno B temos uma indicação que diz que se pode repetir 3 vezes com dinâmicas diferentes, trocando a ordem das notas em A e B. Esta indicação por si só, para além de ser um pouco confusa, pode dar margem para se fazer algo completamente diferente do que o compositor teria em mente.

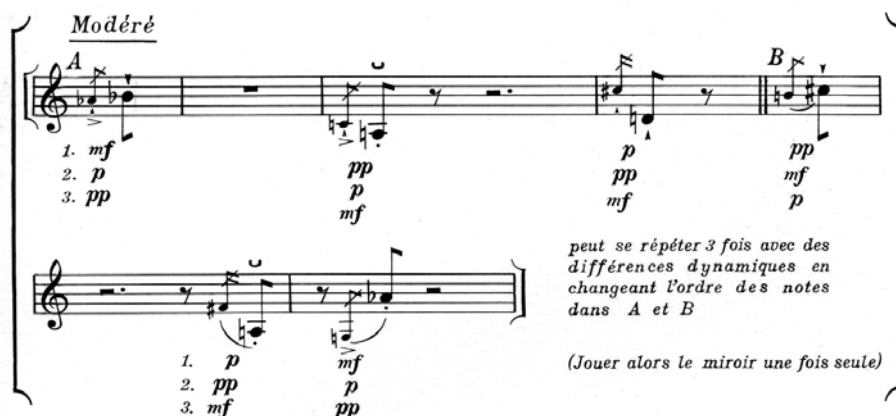


Figura nº 18 Excerto de Domaines, Cahier B, Original.

⁵³ Para além do trabalho efectuado directamente com Alain Daimens, a sua versão está documentada num CD, editado pela Accord.

Como já vimos, e apesar da estrutura aberta que tem esta obra, que permite ao intérprete, a cada momento, escolher o seu próprio caminho, tudo está definido à partida. Desta forma, e partindo deste pressuposto, podemos encontrar a resposta a uma interpretação que não saia do que o compositor teria predeterminado se olharmos para o Espelho do Caderno B, que contém a forma de se interpretar esta indicação, fornecida pelo próprio Pierre Boulez.

Modéré

A

B

1. *pp*
2. *mf*
3. *p*

p
pp
mf

mf
p
pp

mf
p
pp

1. *pp*
2. *mf*
3. *p*

p
pp
mf

peut se répéter 3 fois avec des différences dynamiques en changeant l'ordre des notes dans A et B *)

(Jouer alors l'original une seule fois)

Figura nº 19 Excerto de Domaines, Cahier B, Miroir.

Então, a solução para se fazer a obra de uma forma correcta será fazer apenas uma vez o Original, e fazer o Espelho seguido das soluções que Pierre Boulez deixou na própria partitura do Espelho e que apresentam na Figura nº 20. Devem ser executados depois do excerto com a seguinte ordem: A2, B2, A3 e B3.



Figura nº 20 Excerto de Domaines, Cahier B, Miroir. Soluções para as repetições.

O trecho que se apresenta a seguir tem um erro de impressão na edição. A palavra *harmonique* está colocada no sítio errado.

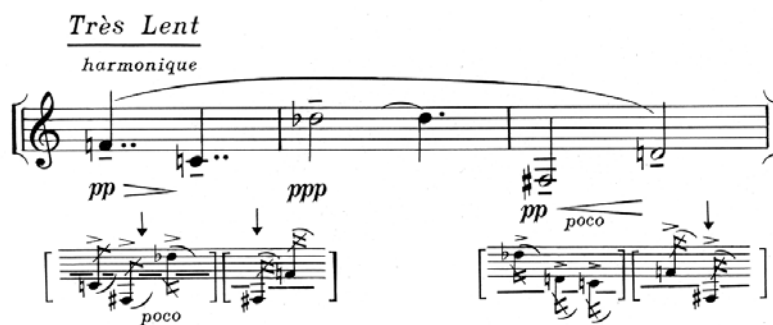


Figura nº 21 Excerto de Domaines, Cahier B, Original. Edição impressa.

De facto, o harmónico deve ser sobre o ré bemol, com a posição sugerida na figura, enquanto que o fá e o dó do primeiro compasso têm uma notação que deve ser executada da seguinte forma: toca-se a nota indicada, alternando-a com as notas rápidas indicadas por

baixo, tudo isto no tempo indicado na nota principal (neste caso cada uma tem a duração de uma semínima com dois pontos)

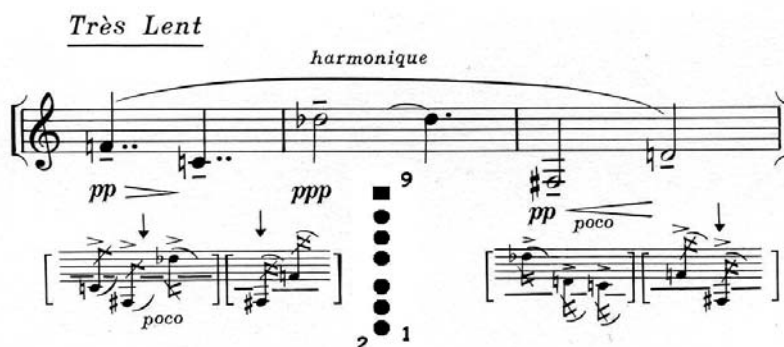


Figura nº 22 Excerto corrigido de Domaines, Cahier B, Original, com posição para harmónico.

A Figura nº 23, ainda pertencente ao Caderno B, tem uma opção com dois tremolos. Sempre que esta indicação aparece os tremolos devem ser feitos entre a nota principal e a que aparece entre parêntesis rectos. Neste caso os tremolos são entre si e sol sustenido e entre fá sustenido e dó.

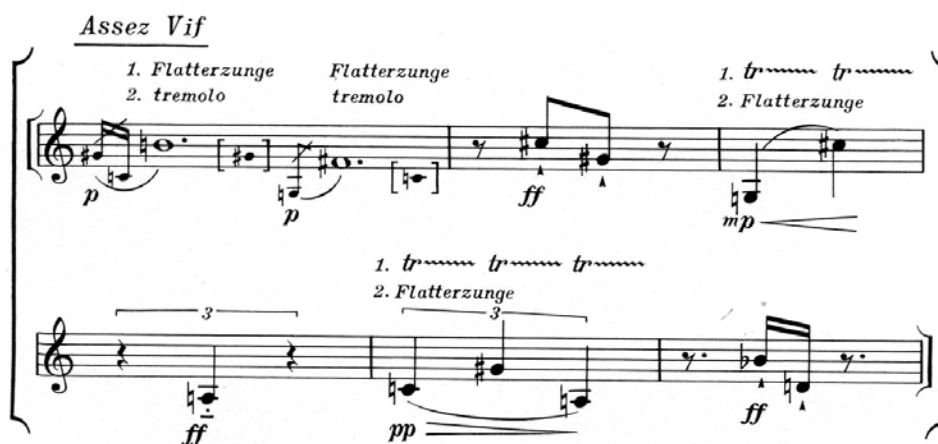


Figura nº 23 Excerto de Domaines, Cahier B, Original.

No trecho seguinte são apresentadas duas posições para harmónicos. Para além disso, levanto uma dúvida quanto à forma de executar a última nota, com trilos, devido à gravação que existe de Alain Damiens. De acordo com a notação, durante uma colcheia com ponto teriam que se fazer dois trilos: de lá para sol sustenido seguido de outro de lá para si. O que é facto é que na gravação de Damiens o primeiro trilo é de lá para si seguido de outro de sol sustenido para si. Segundo o próprio clarinetista, que sempre executou

desta maneira sob direcção do compositor, o clarinetista deve trocar de nota sobre o intervalo. É um pouco livre. Deve-se considerar o trilo como um gesto musical.

Figure 24 Musical Score Details:

Staff 1:

- Tempo: *Lent*
- First measure: trill (tr)
- Second measure: harmonic (harmonique)
- Fingerings and Dynamics:
 - 1. mf, 4. ppp, 2. p, 5. mf, 3. ppp, 6. p
 - 1. ppp, 4. p, 2. mp, 5. ppp, 3. p, 6. mp
 - 1. p, 4. mp, 2. ppp, 5. p, 3. mp, 6. ppp

Staff 2:

- First measure: harmonic (harmonique)
- Second measure: trill (tr)
- Fingerings and Dynamics:
 - 1. ppp, 4. p, 2. mp, 5. ppp, 3. p, 6. mp
 - 1. mp, 4. ppp, 2. p, 5. mp, 3. ppp, 6. p

Figura nº 24 Excerto de Domaines, Cahier B, Original, com posições para harmónicos.

No espelho correspondente Damiens, executa da mesma forma estes trilos (lá para si seguido de sol sustenido para si) apesar de estar escrito de forma diferente. Neste trecho, e devido à inversão do intervalo, o primeiro harmónico é sobre ré e deve ser executado com a posição indicada na figura. O segundo harmónico deve ser feito com a mesma posição do Original que é apresentada na figura anterior.

Figure 25 Musical Score Details:

Staff 1:

- Tempo: *Lent*
- First measure: trill (tr)
- Second measure: harmonic (harmonique)
- Fingerings and Dynamics:
 - 1. mp, 4. ppp, 2. p, 5. mp, 3. ppp, 6. p
 - 1. ppp, 4. p, 2. mp, 5. ppp, 3. p, 6. mp
 - 1. p, 4. mp, 2. ppp, 5. p, 3. mp, 6. ppp

Staff 2:

- First measure: harmonic (harmonique)
- Second measure: tremolo
- Fingerings and Dynamics:
 - 1. ppp, 4. p, 2. mp, 5. ppp, 3. p, 6. mp
 - 1. mp, 4. ppp, 2. p, 5. mp, 3. ppp, 6. p

Figura nº 25 Excerto de Domaines, Cahier B, Miroir, com posição para harmónico.

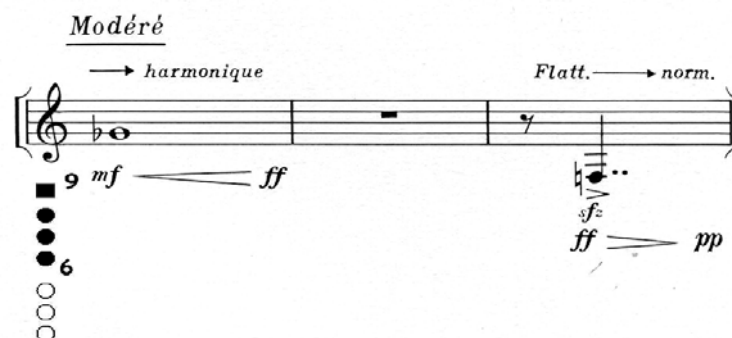


Figura nº 26 Excerto de Domaines, Cahier C, Original, com posição para harmónico.

O harmónico que aparece sobre fá, no Caderno C dos Espelhos apenas se pode conseguir através da embocadura. O resultado é um *suono roto*, muito difícil de atacar.

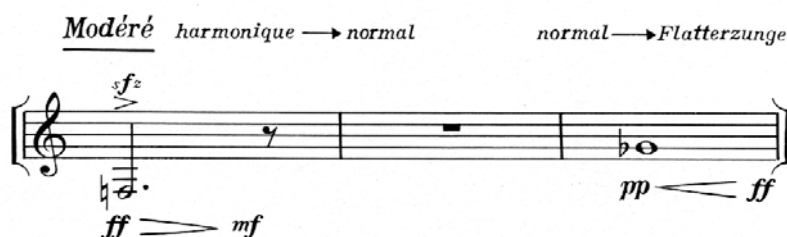


Figura nº 27 Excerto de Domaines, Cahier C, Miroir.

Na Figura nº 28 apresenta-se a posição para uma das opções de execução. As mudanças de timbre podem ser executadas de várias formas, sendo que todas as possibilidades são com dedilhações diferentes, nunca com a embocadura.

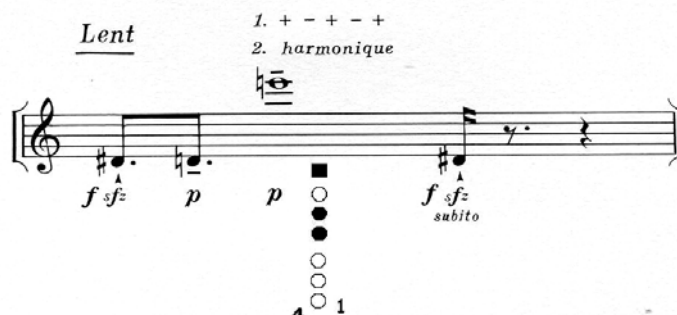


Figura nº 28 Excerto de Domaines, Cahier C, Original, com posição para harmónico.

No caderno D existe um erro de impressão. As figuras seguintes apresentam a versão impressa e a versão correcta. Em resumo, o pequeno excerto que está entre parêntesis recto da Figura nº 29 está no sítio errado, deveria estar noutro trecho como se demonstra na Figura nº 32.

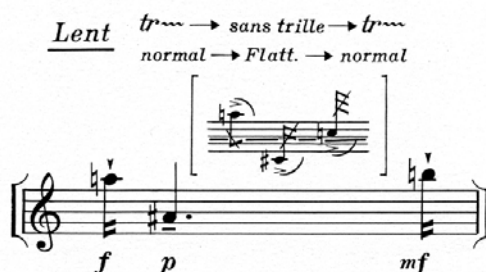


Figura nº 29 Excerto de Domaines, Cahier D, Original. Edição impressa.



Figura nº 30 Excerto de Domaines, Cahier D, Original. Edição impressa.

Logo, a versão correcta é a que se apresenta nas duas figuras seguintes. O trilo de timbre indicado na Figura nº 32 pode-se executar com a chave de 12ª (chave nº12, no diagrama acima indicado) ou, em alternativa, com o orifício do indicador esquerdo.

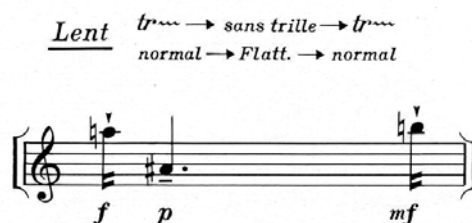



Figura nº 31 Excerto corrigido de Domaines, Cahier D, Original.



Figura nº 32 Excerto corrigido de Domaines, Cahier D, Original.

Um último trecho, este do Caderno E, com as posições dos harmónicos. Existem mais trechos com harmónicos, mas mais não são dos que réplicas dos que aqui se apresentaram, os que significa que sobre as mesmas notas temos posições semelhantes. Deixamos aqui uma última nota sobre a notação e a propósito de um símbolo que aparece várias vezes ao longo de toda a obra e que podemos encontrar também no trecho seguinte: . De facto, por estranho que possa parecer, e até porque aparece muitas vezes na partitura, este símbolo não tem nenhum significado.

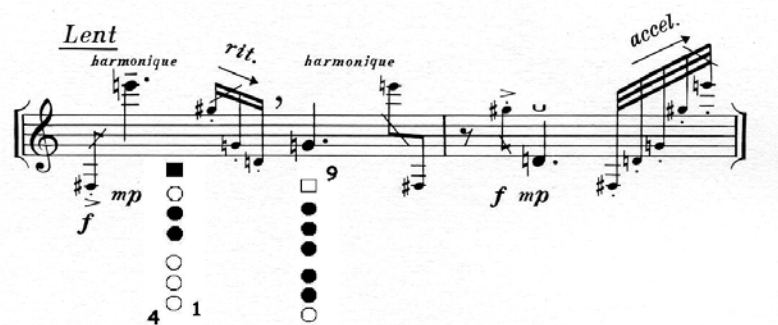


Figura nº 33 Excerto de Domaines, Cahier E, Original, com posições para harmónicos.

Este é um dos casos evidentes em que o papel dos clarinetistas que trabalham com os compositores é fundamental e influencia o resultado final da obra.

Todos estes harmónicos têm várias opções de execução, com resultados sonoros diversos. Boulez ao trabalhar com os clarinetistas que falamos anteriormente (Arrignon e Damiens) tomou conhecimento das várias possibilidades e fez as suas opções a partir desse contacto directo. A utilização destas posições conduz o intérprete a um resultado mais próximo do pretendido pelo compositor, mas tal só é possível pelo contacto directo com o próprio ou com os clarinetistas que com ele trabalharam.

O clarinete é um instrumento construído com base numa escala temperada, pois a sua mecânica é, como vimos no capítulo anterior, de 1839. Desta forma, outro caso onde o contacto dos compositores com os clarinetistas se torna fundamental acontece quando se utilizam $\frac{1}{4}$ de tom, como é o caso da *Sonata para clarinete* de Denissow.

SONATA PARA CLARINETE DE EDISON DENISSOW (1972)

Edisson Denissow compôs a sua Sonata para clarinete solo em 1972 para o clarinetista que a viria a estreiar em Moscovo a 24 de Janeiro de 1974, Lew Mikhailov. Porém, trabalho de Mikhailov com Denissow é anterior à Sonata para clarinete solo, tendo participado na estreia de *Ode*, uma obra para clarinete, piano e percussão, a 22 de Janeiro de 1968.

O trabalho do compositor com instrumentistas foi algo que influenciou toda a sua criação musical, pois tem obras escritas para alguns dos melhores solistas, tais como: Aurèle Nicolet (flauta), Heinz Holliger (oboé), Gidon Kremer (violino) ou o clarinetista Eduard Brunner, que manteve uma colaboração com Denissow durante muitos anos. Dessa colaboração resultaram algumas estreias por parte de Brunner de obras como *Paysage au clair de lune* (1985), para clarinete e piano e estreada em Sarrebruck a 30 de Maio de 1987 por Eduard Brunner e Yukiko Sugawara; o Concerto para clarinete e orquestra (1989) estreado em Lübeck a 9 de Julho de 1989 por Brunner sob direcção de Udo Zimmermann; ou a Sonata para clarinete e piano (1993) estreada em Colónia a 27 de Dezembro de 1993 por Brunner e Vassily Lobanov.

Para além de ser uma obra de referência do repertório para clarinete, esta Sonata é incluída nos programas por exigir um aspecto da técnica do instrumento que não é explorado em nenhuma outra destes dois recitais: a microtonalidade. Constituída por dois andamentos com um mundo de diferença entre ambos em que o primeiro é muito lírico e inclui $\frac{1}{4}$ de tom em toda a sua extensão, sendo um bom exemplo da escrita melódica do compositor, e o segundo é ritmicamente muito complexo, rápido e utiliza os extremos da extensão do clarinete.

O clarinete é um instrumento cromático, que não foi pensado para as novas linguagens do século XX, nomeadamente os $\frac{1}{4}$ de tom⁵⁴. Em algumas notas/registos essa técnica é mais ou menos possível, com algumas variações de timbre, mas noutras é completamente impossível. Todos os $\frac{1}{4}$ de tom, que fazem parte do primeiro andamento desta peça, são perfeitamente exequíveis, o que nos leva a concluir que uma de três coisas se passaram na elaboração deste andamento, ou um pouco de tudo:

- O compositor conhecia perfeitamente o instrumento e onde era (é) possível a execução perfeita de $\frac{1}{4}$ de tom;
- O compositor consultou algum bom trabalho escrito de um clarinetista, onde estavam incluídas tabelas de $\frac{1}{4}$ de tom e como estes resultam;
- O compositor trabalhou directamente com um clarinetista de forma a saber e experimentar as secções onde é utilizada esta técnica.

Pode-se verificar que o ambiente deste primeiro andamento não é prejudicado pela utilização de $\frac{1}{4}$ de tom, pelo contrário, estes estão intrinsecamente ligados à atmosfera e ao discurso musical do compositor.

Für Lew Mikhailow

Sonate

für Klarinette in B

Edison Denissow, 1972

I

Figura nº 34 Início da Sonata para clarinete.

⁵⁴ Como vimos no primeiro capítulo, o clarinete actual foi construído pela primeira vez em 1839.



Figura nº 35 Excerto da Sonata para clarinete, 2º Andamento.

Se Denissow utilizou o trabalho dos instrumentistas para explorar um aspecto específico das novas técnicas do século XX, Berio procurou explorar as características dos músicos e dos instrumentos com quem trabalhava e para quem escrevia para as utilizar como elementos de linguagem musical. Poderemos verificar isso de seguida, através da música e das palavras do próprio compositor.

SEQUENZA IXa DE LUCIANO BERIO (1980)

*sei instabile e immobile, mio fragile frattale
sei tu, questa mia infranta forma che trema*⁵⁵

és instável e imóvel, meu frágil fractal
és tu, esta minha quebrada forma que treme⁵⁶

Escrita em 1980 e estreada por Michel Arrignon no Théâtre d'Orsay, em Paris, a 26 de Abril do mesmo ano, *Sequenza IXa* para clarinete solo faz parte de uma série de

⁵⁵ O escritor italiano Edoardo Sanguineti escreveu em 1994-95 um poema para cada uma das *Sequenzas* de Berio. Em concerto, estes poemas podem ser recitados de forma a servir de introdução à respectiva peça. Berio e Sanguineti trabalharam juntos durante muitos anos, donde *Epifanie* (1959-61), *Laborintus II* (1963-65) e *A-Ronne* (1974-75) resultaram dessa colaboração.

O poeta ofereceu os textos ao compositor com as seguintes palavras: “Incipit sequentia sequentiarum, quae est musica musicarum secundum lucianum.” (“Aqui começa a sequência das sequências, que é a música das músicas segundo Luciano.”)

⁵⁶ Tradução do autor.

Sequenzas, que se tornou única na história da música, e que abrange quatro décadas de criação de Luciano Berio (1925-2003).

Esta série de peças tornou-se o centro da obra do compositor pela sua importância histórica e pelas ligações que as peças assumiram entre si e com toda a produção do compositor. Algumas *sequenzas* influenciaram outras peças de Berio, enquanto que outras parecem retiradas de obras suas com maiores dimensões. Esta interligação entre as obras, o prolongamento por variação, os efeitos de espelho mais diversos são típicos do estilo de Luciano Berio, pelo que podemos olhar para toda a sua produção como um imenso “work in progress”.

O grande respeito que o compositor tinha pelos instrumentos levaram a que todas as *Sequenzas* de Luciano Berio fossem marcadas por uma colaboração muito estreita entre o compositor e os intérpretes de renome para quem eram destinadas, demonstrando um panorama fascinante de possibilidades técnicas e expressivas dos diversos instrumentos. Longe de querer apresentar de forma superficial, uma simples demonstração de capacidade técnica, Berio pretende fazer da virtuosidade técnica e intelectual a ligação decisiva entre a ideia da composição e o artista-intérprete.

Desde a primeira até à última *Sequenza*, todas tinham um intérprete de eleição que era o destinatário da peça:

- *Sequenza I*, flauta, escrita para Severino Gazzeloni em 1958;
- *Sequenza II*, harpa, escrita para Francis Pierre em 1963;
- *Sequenza III*, voz feminina, escrita para Cathy Berberian em 1965;
- *Sequenza IV*, piano, escrita para Jocy de Corvalho em 1966;
- *Sequenza V*, trombone, escrita para Stuart Dempster em 1965;
- *Sequenza VI*, viola, escrita para Serge Collot em 1967 (também arranjada para violoncelo em 1981);
- *Sequenza VIIa*, oboé, escrita para Heinz Holliger em 1969 (arranjada por Claude Delangle como *Sequenza VIIb* para saxofone soprano em 1993);
- *Sequenza VIII*, violino, escrita para Carlo Chiarappa em 1976;
- *Sequenza IXa*, clarinete, escrita para Michel Arrignon em 1980 (arranjada por Rocco Parisi como *Sequenza IXc* para clarinete baixo em 1997);
- *Sequenza IXb*, saxofone alto, escrita para Claude Delangle em 1981;

- *Sequenza X*, trompete em dó e ressonância de piano, escrita para Thomas Stevens em 1984;
- *Sequenza XI*, guitarra, escrita para Eliot Fisk em 1987-88;
- *Sequenza XII*, fagote, escrita para Pascal Gallois em 1995;
- *Sequenza XIII “Chanson”*, acordeão, escrita para Teodoro Anzellotti em 1995;
- *Sequenza XIV*, violoncelo, escrita para Rohan de Saram em 2002 (arranjada por Stefano Scodanibbio como *Sequenza XIVb* para contrabaixo em 2004).

Um testemunho importante do próprio Luciano Berio sobre esta brilhante série de peças para instrumentos solo surge no livro que acompanha a última gravação integral das mesmas que foi acompanhada pelo compositor.⁵⁷

Neste texto, Berio justifica o nome de *Sequenzas* pelo facto de estas terem como *ponto de partida uma sequência de campos harmónicos, da qual derivaram com as outras funções musicais, caracterizadas de forma extrema*. Dos vários elementos unificadores deste ciclo de peças, Berio destaca a virtuosidade, como sendo a mais evidente e exterior, e o uso dos instrumentos como *peças de linguagem musical*, nunca tentando alterar o seu *património genético* nem utilizá-los *contra natura*.

Neste testemunho de Berio, podemos encontrar algumas considerações sobre virtuosismo. Pensamos que o pensamento deste compositor pode constituir uma boa definição para o virtuosismo dos dias de hoje:

“Oltre ad approfondire alcuni aspetti tecnici specifici, nelle Sequenze ho cercato a volte anche di sviluppare musicalmente un commento fra il virtuoso ed il suo strumento, dissociando i comportamenti per poi ricostituirli, trasformati, in unità musicali.

Ho un grande rispetto per il virtuosismo, anche se questa parola può suscitare risolini di scherno e può persino evocare l’immagine di un uomo elegante e un po’ diafano con le dita agili e la testavuota. Il virtuosismo nasce spesso da un conflitto, da una tensione fra l’idea musicale e lo strumento. Una ben nota situazione di virtuosismo può avverarsi quando preoccupazioni tecniche e stereotipi esecutivi hanno il sopravvento sull’idea[...].

Un altro caso di tensione si ha quando la novità e la complessità del pensiero musicale – con le sue altrettanto complesse e diversificate dimensioni espressive – impongono cambiamenti di rapporto con lo strumento, aprono la strada a nuove soluzioni tecniche [...] e richiedono all’interprete di funzionare ad un

⁵⁷ Estas gravações foram efectuadas no IRCAM (Studio/Espro), Paris entre 10/1994 e 7/1997. A edição é da Deutsche Grammophon e data de 1998. Como se poderá verificar na cronologia de *Sequenzas*, esta edição apenas contou com 13 *Sequenzas*, pois a *Sequenza XIV* foi escrita em 2002. O texto integral, traduzido pelo autor, encontra-se no Anexo 9.

altíssimo nível de virtuosismo técnico ed intelectual. I migliori solisti del nostro tempo – moderni nell’intelligenza, nella sensibillità e nella tecnica – sono quelli capaci di muoversi in un ampia prospettiva storica e di risolvere le tensioni fra la creatività di ieri e di oggi, adoperando i loro strumenti come ezzi di ricerca e di espressione. Il loro virtuosismo non si esaurisce nell’abilità manuale o nella specializzazione filologica. Sia pure a diversi livelli di consapevolezza, essi possono impegnarsi nell’unico virtuosismo oggi accettabile, quello della sensibillità e dell’intelligenza. Scrivere oggi per un virtuoso degno di questo nome può ache valere, duque, como celebração de uma particolare intesa tra compositore ed interprete, e come testimonianza di una situazione umana.”⁵⁸

No mesmo livro podemos encontrar um texto de Luciano Berio a introduzir cada uma das *Sequenzas*. Sobre a de clarinete escreveu:

“*Sequenza IXa per clarinetto* (e la *IXb per sassofono contralto*) è sostanzialmente una lunga melodia e, come quasi tutte le melodie, implica ridondanza, simmetrie, trasformazioni, ritorni. *Sequenza IXa* sviluppa un costante scambio ed una costante trasformazione fra due diversi campi di altezze: uno di sette note, quasi sempre immobili sullo stesso registro, e l’altro di cinque note caratterizzate invece da una grande mobilità.”⁵⁹

No final dos anos 70, Luciano Berio fez parte da primeira equipa do IRCAM, vindo a tornar-se no director do departamento de electroacústica. Foi nesta altura que concebeu a *Sequenza IXa* que inicialmente previa um diálogo entre o clarinete e electrónica em tempo

⁵⁸ “Além de aprofundar alguns aspectos técnicos específicos, nas *Sequenze* eu tentei desenvolver musicalmente um diálogo entre o virtuoso e o seu instrumento, dissociando os comportamentos para depois os reconstituir, transformados, em unidades musicais.

Eu tenho um grande respeito pelo virtuosismo, mesmo que esta palavra possa, por vezes, suscitar sorrisos malandros ou evocar a imagem de um homem elegante, um pouco diáfano, com dedos ágeis e a cabeça vazia. O virtuosismo nasce muitas vezes de um conflito, de um tensão entre a ideia musical e o instrumento. Uma situação bem conhecida de virtuosismo acontece quando as preocupações técnicas e os estereótipos de execução prevalecem sobre a ideia[...].

Um outro caso de tensão surge quando a novidade e a complexidade do pensamento musical – onde a dimensão expressiva é igualmente complexa e diversificada – impõem mudanças no relacionamento com o instrumento, abrem caminho a novas soluções técnicas [...] e exigem ao intérprete que funcione ao mais alto nível de virtuosismo técnico e intelectual. Os melhores solistas do nosso tempo – modernos pela inteligência sensibilidade e técnica – são aqueles que sabem evoluir numa ampla perspectiva histórica e resolver as tensões entre a criatividade do passado e a de hoje, utilizando o seu instrumento como meio de pesquisa e expressão. O seu virtuosismo não se limita à agilidade dos seus dedos ou à sua especialização filológica. Eles são capazes de se empenhar, porventura a diversos níveis de consciência, no único virtuosismo hoje aceitável, o da sensibilidade e inteligência. Escrever, nos dias de hoje, para um virtuoso digno desse nome pode, portanto, ser considerado como a celebração de um entendimento particular entre compositor e intérprete bem como o testemunho de uma situação humana.” Tradução do autor

⁵⁹ “A *Sequenza IXa para clarinete* (e a *IXb para saxofone alto*) é em essência uma longa melodia e, como quase todas as melodias, ela apresenta redundância, simetrias, transformações, repetições. *Sequenza IXa* desenvolve uma troca constante e uma transformação constante entre dois diferentes campos de alturas: um de sete notas, quase sempre imóveis no mesmo registo, e outro de cinco notas, caracterizadas ao contrário por uma grande mobilidade.” Tradução do autor.

Do trabalho efectuado com dois dos clarinetistas que contactaram directamente

A primeira diferença que poderemos encontrar entre a edição impressa e a versão de Michel Arrignon é depois da letra B:



84

A indicação de tercina nas primeiras três colcheias é, segundo Michel Arrignon, uma das alterações que o compositor pretendia quando trabalharam em conjunto. Contudo, esta alteração não é feita por Alain Damiens na gravação acima referida.

Todas as suspensões têm uma duração específica que é indicada na partitura em segundos, estas durações estão relacionadas com a concepção original da obra que, como vimos atrás, incluía electrónica em tempo real. Na letra D, por lapso de edição, no Mi grave que tem suspensão essa indicação não existe. Novamente os dois clarinetistas têm duas versões diferentes: para Michel Arrignon a suspensão deve ter 12'' enquanto que para Alain Damiens deve ter 7''.

Outra alteração é proposta por Alain Damiens, na letra E.



Figura nº 38 Excerto da Sequenza IXa. Edição original.



Figura nº 39 Excerto modificado da Sequenza IXa, segundo Alain Damiens.

Neste excerto podemos verificar que o último dó da primeira pauta se mantém por mais meio tempo na vez da mudança para o fá.

Nos dois excertos seguintes apresentamos uma modificação de uma nota que, segundo Michel Arrignon, estaria errada na edição original. Também neste ponto os dois clarinetistas têm versões diferentes, pois Alain Damiens nas duas gravações⁶¹ que fez da Sequenza IXa e sobretudo na última, que foi feita com supervisão do compositor, toca de acordo com o que está na versão impressa. Neste caso a nota em causa é o ré sustenido que se segue ao último grupo de notas rápidas que, segundo Arrignon, deveria ser um dó sustenido.

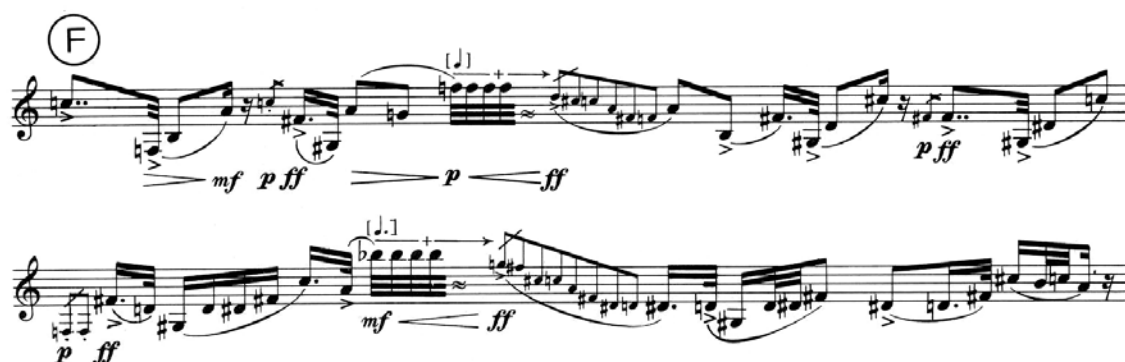


Figura nº 40 Excerto da Sequenza IXa. Edição original.

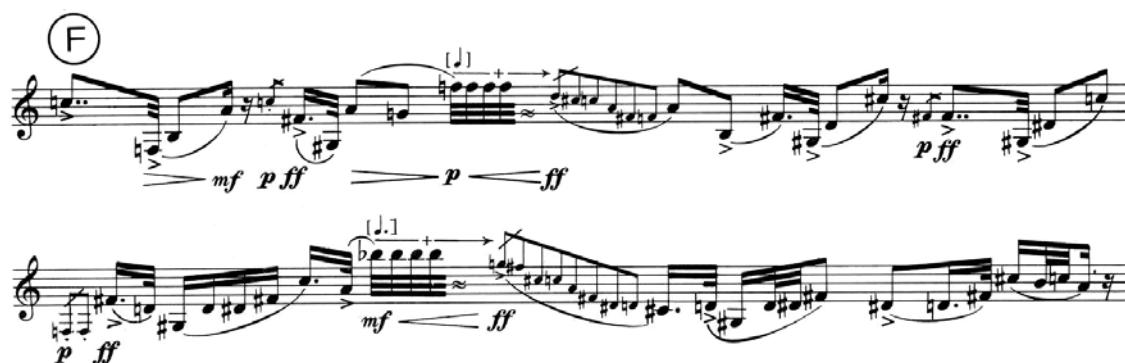


Figura nº 41 Excerto modificado da Sequenza IXa, segundo Michel Arrignon.

Na letra J, os multifónicos que Luciano Berio pretendia inicialmente implicavam, com as dedilhações propostas, a utilização de um clarinete que tivesse como nota mais grave um mi bemol escrito. Este é um tipo de clarinete (normalmente chamado *Full-Bohem*) que é pouco utilizado pelos clarinetistas. A solução proposta por Michel Arrignon é a de se tocar uma nota cantando-se em simultâneo a outra. A sua proposta é a de que se

⁶¹ A primeira destas duas gravações data de 1987 e está editada pela Accord e a segunda é de 1998 e está editada pela Deutsche Grammophon, juntamente com todas as Sequenzas até à XIII, uma vez que a XIV apenas foi escrita em 2002.

cante sempre o si bemol escrito de forma a não se perder a noção da altura e afinação, até porque a nota anterior ao primeiro multifônico é precisamente um si bemol.

Figura nº 42 Excerto da Sequenza IXa. Edição original.

A solução que Alain Damiens propõe é uma consequência do já referido trabalho que efectuou com o compositor com vista a deixar a gravação com uma versão do que poderia ser, de facto, a sua vontade. Com efeito, e para a mesma passagem, Damiens utiliza dedilhações diferentes pelo que o resultado não é o que está escrito, mas está de acordo com o terá sido a última vontade de Luciano Berio. A figura que se segue representa a única mudança que foi feita na edição original pela própria editora e nela já vêm as dedilhações propostas por Damiens. A figura anterior corresponde a uma edição mais antiga e tem, como se pode ver, dedilhações diferentes da que se segue, que é de uma edição impressa em 1995. Berio terá dito, portanto, a Damiens que usasse as dedilhações propostas nesta nova edição.



Figura nº 43 Excerto da Sequenza IXa. Edição actual.

No exemplo que vimos anteriormente, o resultado final e o que Berio escreveu são, na realidade, muito diferentes. Neste caso, o instrumento, a sua técnica e as suas potencialidades ultrapassaram completamente a concepção e a estética do compositor. No fundo, o resultado instrumental, o gesto instrumental, passa a ser, neste caso, o principal motivo musical, aquilo que vai predominar na audição da obra.

Em nenhum dos casos o que o compositor idealizou poderá ser fielmente reproduzido por um clarinete, senão vejamos: com o clarinete full-Boehm é possível executar os multifónicos escritos, mas o resultado não é exactamente o que está escrito, para além de que estes multifónicos têm uma resposta um pouco lenta, pelo que fazer tudo no tempo em que está escrito é, na prática, impossível; ao cantar-se uma das notas – sugestão de um clarinetista, com o aval do compositor – o resultado instrumental/musical é bastante diferente do que o compositor teria pensado na altura da composição, embora a execução seja a mais próxima das notas escritas; por último, o compositor terá sugerido a outro clarinetista para fazer multifónicos com posições, e resultado musical, bastante diferente do original.

Em todos estes casos o compositor esteve de acordo com as execuções dos *seus* instrumentistas, embora o resultado instrumental se tenha sobreposto à escrita e à concepção original. Assim, podemos encarar o gesto instrumental, directamente ligado a quem o executa, como um meio de expressão musical e com o qual os compositores contam para o resultado final das suas obras.

Um pouco antes da letra U verificamos aquilo que deverá ser um erro de impressão, em que uma acentuação sobre o si bemol está a mais.



Figura nº 44 Excerto da Sequenza IXa. Edição original.

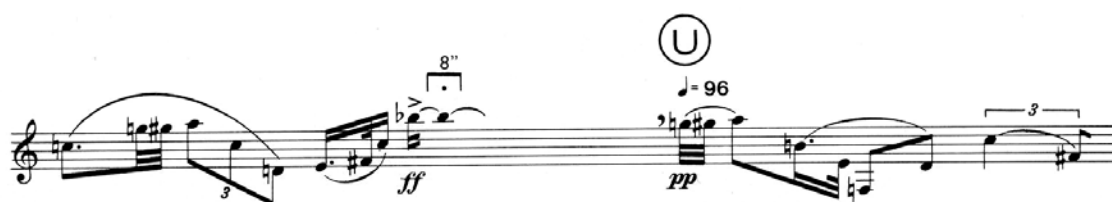


Figura nº 45 Excerto da Sequenza IXa com o erro corrigido.

Por último, e já quase no fim da Sequenza IXa, a partitura editada tem algumas notas diferentes, segundo os dois clarinetistas acima citados, do que o compositor pretendia.



Figura nº 46 Excerto da Sequenza IXa. Edição original.

Em seguida apresentamos as modificações que devem ser feitas em relação à edição original que antes se apresenta.

Segundo Michel Arrignon, a seguinte passagem:



deverá transformar-se em:



Segundo Alain Damiens o si bemol dever-se-á manter, embora numa gravação mais antiga deste clarinetista, que data de 1987, poderemos verificar que esta passagem é feita da segunda forma, com dó.

É consensual entre os dois que, ainda antes do fim, a edição impressa apresenta quatro notas diferentes da vontade do compositor, logo:

o trecho seguinte:



deverá ser tocado da seguinte forma:



Com todas estas modificações e sobretudo com as diferenças de opinião entre os dois clarinetistas que se tornaram incontornáveis na história desta obra, podemos ficar com dúvidas acerca do que se deve tocar e de como fazer a obra.

Em primeiro lugar, pensamos que, apesar de muito importantes, todas estas modificações não deixam de ser pormenores que em nada modificam o conteúdo geral da obra. Não alteram a sua estrutura nem a forma como se deve abordá-la a nível interpretativo. Importa, de qualquer modo, tomar decisões no momento de se escolher um dos dois caminhos que me parecem viáveis, dadas as circunstâncias com que nos deparamos.

Segundo a nossa perspectiva, fazer exactamente o que está na edição impressa deve estar fora de questão, uma vez que os dois clarinetistas concordam que Luciano Berio pretendia algumas alterações a essa mesma edição. Portanto, uma das possibilidades que temos será a de seguir as indicações de Michel Arrignon, que fez a sua estreia em 1980, ano da composição, e que corresponderão ao que terá sido a vontade do compositor quando escreveu a peça.

A outra possibilidade, e para mim a única alternativa viável à primeira solução apresentada, será a de seguir a versão de Alain Damiens que está documentada na última gravação que fez com a orientação do próprio Luciano Berio e que corresponderá à sua última vontade. A decisão poderá passar por uma questão que se prende com o que o clarinetista pensa que será mais válido, se a vontade no momento da escrita, que poderá ser mais genuína e espontânea ou, pelo contrário, se depois de amadurecida a obra e de se tornar uma referência do repertório do instrumento, as ideias sobre este ou aquele pormenor se tornem mais claras na cabeça do compositor, que certamente ouviu muitos clarinetistas fazerem exactamente o que está na edição impressa.

Quando abordamos Alain Damiens sobre este assunto, ele mostrou sempre uma grande abertura podendo deixar transparecer também, e aqui não é mais do que especulação nossa, alguma abertura por parte do compositor, uma vez que trabalharam juntos. Contudo, não deixou sempre de dizer que, no trabalho prévio à gravação acima citada, o compositor manifestou a sua vontade sem ambiguidades.

Pensamos que será importante poder confirmar a importância da tradição oral, mesmo numa época onde as tecnologias de informação estão cada vez mais desenvolvidas. De facto, dois clarinetistas de renome internacional e que trabalharam com o compositor

em épocas diferentes e através dos quais podemos tirar algumas conclusões acerca de uma peça fundamental do repertório do clarinete: a edição impressa nunca correspondeu em momento algum à vontade do compositor; este, aparentemente, mudou de opinião acerca de alguns pormenores ao longo dos anos; apesar de haver um documento áudio, feito com a supervisão do compositor, não existe nenhum texto a suportar as modificações que são feitas pelo que, a não ser pela explicação do próprio intérprete, se poderia pensar que mesmo na gravação pudessem existir enganos de execução.

Uma última nota para uma instrução que Luciano Berio terá dado a Alain Damiens no sentido de que sempre que fosse possível a Sequenza IXa deveria ser tocada de memória ou em alternativa com os papéis reduzidos num plano baixo para que o público pudesse ver o clarinetista e o seu instrumento e ao mesmo tempo o som circulasse com mais liberdade por toda a sala.

***INTENSITÉS POUR CLARINETTE SOLO* DE RICARDO RIBEIRO (2001, REV. 2006)**

Esta obra resulta do encontro do autor deste trabalho com o compositor Ricardo Ribeiro em Paris entre 1999 e 2002, período em que coincidiram os nossos estudos de aperfeiçoamento artístico naquela cidade. O contacto entre ambos foi-se aprofundando a nível musical e pessoal, mantendo-se até aos dias de hoje, ultrapassando as circunstâncias em que ocorreu. A amizade foi fundamental na descoberta mútua da música contemporânea, da composição e do clarinete. O compositor desde sempre nos expressou a vontade em escrever uma peça para clarinete pelo que uma boa parte do nosso trabalho conjunto consistiu na troca de conhecimentos sobre o instrumento, as suas técnicas e o seu repertório. Ricardo Ribeiro elaborou o esboço de uma peça, fruto desse trabalho, que acabou por abandonar. O projecto foi retomado por nossa sugestão para complementar este trabalho com uma obra que tivesse a nossa influência directa, não só pelo convite a um compositor como, mais importante que isto, pelo trabalho profundo que mantivemos com o Ricardo Ribeiro sobre o clarinete e a sua utilização na música actual.

Esta obra tem duas versões, uma – A – de concerto, para clarinete solo e outra – B – que inclui suporte áudio com tratamento electrónico e sobreposição de texto recitado, que tem por base o livro *Hotel Siesta* de Feliciano de Mira. A primeira versão terá a sua estreia absoluta no segundo recital, que constitui a parte prática deste trabalho e a segunda destina-se a ser apresentada numa exposição de poesia visual, sobre o referido livro, de Feliciano de Mira, a ser apresentada em 2006.

Partindo de uma breve leitura das obras de Ricardo Ribeiro, considerando o seu percurso como compositor desde 1994, podemos salientar um aspecto que nos parece de relevante importância: nesse percurso encontramos, entre 1994 e 1997, um progressivo abandono de determinadas tentativas de conciliação entre a improvisação e a escrita. Durante este período, o autor, através de certos princípios de liberdade que regiam as primeiras obras, confiava aos intérpretes um determinado número de opções para organização de determinados parâmetros e/ou materiais (durações, *tempi*, dinâmica, ...), como por exemplo na obra *Gravura*, para marimba solo, de 1994.

A partir de 1997 as obras de Ricardo Ribeiro passam a caracterizar-se, na sua essência, pelo abandono de uma certa proporção de acaso nas partituras, voltando-se assim para uma maior precisão na sua escrita. Através de indicações muito precisas de ritmo,

dinâmica e indicações metronómicas, o compositor pretendeu, nas novas obras, limitar um género de interpretação que, em alguns casos, pode tirar-lhe o sentido pretendido. A título de exemplo, para o compositor a dinâmica é um elemento vital da obra tão importante quanto o ritmo e a harmonia, considerando que através da dinâmica se consegue alterar uma determinada obra até a poder transformar numa completamente diferente.

No caso particular de *Intensités*, o autor decidiu fazer, a título excepcional, a seguinte experiência: entregar-nos (ao clarinetista) uma versão da obra apenas com as notas e o ritmo. Concluído o trabalho de leitura, juntámo-nos para decidir questões de dinâmica articulações e outros efeitos. A dinâmica final, bem como a articulação, ou a utilização de efeitos como *flutterzung* ou *bisbilhando*, resulta desse trabalho conjunto.

Um dos aspectos de *Intensités* que mais dependeu desta colaboração directa entre compositor e intérprete foi a articulação. O compositor pretendia um tipo de articulação que não perturbasse o gesto musical, no qual as passagens se sucedessem com fluência e naturalidade, sobretudo as mais rápidas. Ao experimentar várias soluções verificamos que as ligaduras que se podem fazer para o efeito pretendido tinham que ser cuidadosamente estudadas pois, embora o clarinete seja um instrumento bastante flexível, nem todas as articulações funcionam da mesma maneira.

Nas passagens mais rápidas, as ligaduras utilizadas apenas abrangiam duas notas:

- No sentido ascendente não encontramos qualquer problema, pelo que a sua utilização ou não apenas dependeu de questões estéticas.
- No sentido descendente, há algumas limitações, sobretudo quando se muda de registo. Se estas se fazem dentro do mesmo registo/harmónico do instrumento, não há qualquer problema. Estamos a falar dos intervalos compreendidos entre Mi_2 e Sib_3 e entre Si_3 e $Dó_5$. Existem algumas excepções, nomeadamente nos compassos 8 e 52, onde foram utilizadas ligaduras no sentido descendente entre registos. Estes intervalos são de execução mais rápida do que os outros (um é executado em *semifusas* e o outro em *appoggiaturas*) e como tal as ligaduras são colocadas para facilitar a execução das passagens no tempo e porque a menor qualidade dos intervalos ligados é atenuada pelo andamento.
- De $Dó\#_5$ até $Dó_6$ (até onde se consegue ainda bastante fluência técnica) depende dos intervalos, ascendentes ou descendentes.

A concepção desta obra tem por base os seguintes parâmetros estruturais:

- a) Linha melódica;
- b) Harmonia;
- c) Ritmo.

Verificando-se a ausência deliberada de elementos característicos da escrita contemporânea para clarinete, como por exemplo glissandos ou multifônicos. Os poucos efeitos que o autor utiliza na obra não são elementos estruturais, apenas ornamentos e/ou complementos de uma escrita voltada para a intensidade que o som do clarinete pode transmitir a uma música já de si intensa harmônica e ritmicamente. Segundo o autor a linha melódica é, nesta obra, de extrema importância pois *esta linha (invenção melódica) foi concebida como contorno (extremidade) de um volume harmónico*.

CONCLUSÃO – A RELAÇÃO DOS COMPOSITORES COM O CLARINETE

Com estes dois programas, pretendemos juntar algumas das melhores obras escritas para o clarinete, com estilos distintos e com demonstrações distintas das potencialidades do clarinete de forma a conseguir uma panorâmica do século XX. Mas se podemos falar de panorâmica sob o ponto de vista musical e instrumental, dada a diversidade de autores e dos seus estilos, bem como dos recursos instrumentais que exploram, também o podemos fazer do ponto de vista da relação dos compositores com o clarinete e os seus intérpretes, senão vejamos:

a) A *Primeira Rapsódia* de Debussy, resultou de uma encomenda para o Concurso do Conservatório de Paris no qual se faz a avaliação final dos alunos. Este conservatório é e foi desde sempre considerado dos melhores do Mundo, onde ensinaram e estudaram alguns dos solistas mais proeminentes.

b) As *Quatro Peças Op.5* de Alban Berg são um marco no repertório do instrumento, mas até ao momento não foi possível saber o nome do clarinetista que as estreou.

c) As *Três Peças* para clarinete solo de Stravinsky foram dedicadas a Werner Reinhart, mecenas e clarinetista nos tempos livres e que financiou, durante alguns anos, o compositor. O clarinetista que estreou as *Três Peças* foi Edmond Allegra.

d) *Abismo dos pássaros* de Messiaen é parte integrante do Quarteto para o fim dos tempos, composto numa situação excepcional e a presença de Henri Akoka, o clarinetista que o estreou, foi apenas circunstancial.

e) Os *Prelúdios de Dança* de Lutoslawski são baseados em música popular polaca. O clarinete é um instrumento muito importante na música popular do leste europeu, que influenciou muitos compositores dos quais um dos nomes maiores é Bartók.

f) Como vimos, a peça para clarinete solo de Carter, *Gra*, levou-nos a explorar o trabalho escrito de alguns clarinetistas, nos quais encontramos novos recursos e possibilidades do clarinete. Estes documentos são úteis a compositores e clarinetistas.

g) *Domaines* de Boulez é um exemplo de como, tão importante como a partitura, é a divulgação por parte de quem trabalhou com o compositor que faz com que a obra seja correctamente executada. A escrita deixa espaço a interpretações muito diversas, pelo que

a pretensão do compositor só se traduz correctamente quando o clarinetista sabe o que fazer em cada momento.

h) A *Sonata* para clarinete de Denissow foi dedicada e escrita a um clarinetista, Lew Mikhailov, como acontece com tantas outras.

i) A *Sequenza IXa* de Berio, como todas as peças que compõem esta série do compositor, foi escrita a pensar nas características de um determinado instrumentista. Michel Arrignon foi o escolhido e daí resultou uma obra que explora não só o virtuosismo técnico deste clarinetista, como sobretudo o seu lado expressivo e de grande músico que é.

j) *Intensités* de Ribeiro resultou da colaboração directa que o compositor mantém com o autor deste trabalho.

Um aspecto comum em todas estas obras é o facto de estarem muito bem escritas para o instrumento o que revela o conhecimento que estes compositores têm do clarinete e, consequentemente, o cuidado que tiveram, na concepção das suas obras, em torná-las exequíveis. Mesmo quando se trata de efeitos pouco convencionais, como é o caso de *Domaines*, *Sequenza*, ou *Gra*, estes são reveladores, pela forma como são apresentados, de um contacto próximo com o instrumento e os seus executantes.

A influência dos clarinetistas tem que ver sobretudo com o facto de os compositores se sentirem de alguma forma motivados a escrever para o instrumento. Este facto pode-se dever à identificação com o estilo deste ou aquele clarinetista, como no caso de Berio com Arrignon, ou com a tradição de uma escola, como no caso de Debussy. Os compositores apresentam aos instrumentistas obras praticamente acabadas, deixando por vezes pormenores pendentes. Contudo, com estudo destas obras podemos concluir que a influência não se verifica no estilo ou no tipo de escrita, mas na motivação para a criação de obras para o instrumento e, algumas vezes, na melhor forma de colocar em prática novas técnicas e conceitos musicais.

CONCLUSÕES FINAIS

O estudo que nos propusemos realizar neste trabalho centrou-se na influência que os clarinetistas tiveram, ao longo dos tempos, no desenvolvimento do instrumento e do seu repertório.

No que diz respeito ao desenvolvimento do instrumento, verificou-se a importância do trabalho de vários clarinetistas em momentos-chave da sua história. Depois do aparecimento do instrumento, em 1700, devido ao trabalho de J. C. Denner, várias tentativas foram feitas no sentido de melhorar o desempenho do clarinete. Ivan Müller, Heinrich Baermann, Hyacinthe Klosé ou Oskar Oehler foram muito importantes nesse trabalho, pois as suas contribuições foram decisivas para o clarinete que conhecemos nos dias de hoje.

A composição para o clarinete esteve condicionada, durante um século e meio, às capacidades e limitações deste instrumento, que sofria sucessivas alterações. Até que em 1839, e graças ao trabalho de Klosé, a mecânica do instrumento conheceu a forma que tem hoje, permitindo a estabilização da técnica, tornando-a universal. A excepção é o clarinete alemão, desenvolvido por Oehler.

Nos dois primeiros séculos do instrumento, muito do repertório para o instrumento apareceu por colaboração directa de compositores e intérpretes. Verificamos a existência de vários virtuosos que levaram muitos compositores a compor para o clarinete. Joseph Beer, Anton Stadler, Joseph Bähr, J. Simon Hermestadt, Heinrich Baermann, Ivan Müller, Richard Mühlfeldt, Bernhard Crusell ou, em Portugal, José Avelino Canongia e, mais recentemente, António Saiote, tiveram destaque neste trabalho por ter sido por sua influência que compositores como Stamitz, Mozart, Beethoven, Spohr, Weber ou Brahms, escreveram importantes obras do repertório. Alguns destes instrumentistas foram, também eles, compositores.

Durante o século XX, o relacionamento entre compositores e intérpretes alterou-se bastante, sobretudo devido ao facto de a técnica do instrumento ter estabilizado. Os compositores passaram a ter à sua disposição um instrumento que é tocado de igual forma em todo o Mundo. Contudo, novas técnicas instrumentais foram surgindo e um conhecimento profundo do instrumento só é possível com a colaboração de clarinetistas.

Neste trabalho, pudemos verificar que o conhecimento que os compositores têm do clarinete tanto pode ser obtido pelo contacto directo com os intérpretes como através da consulta dos vários trabalhos escritos que estes vão fazendo sobre o clarinete, as suas potencialidades e as novas técnicas.

A influência verificou-se quase sempre, no repertório analisado, ao nível da motivação para a escrita. Para além disso, as obras reflectem o estado da evolução da técnica instrumental que foi ocorrendo desde a estabilização da mecânica até aos nossos dias. Os compositores podem ainda fazer intervir o instrumentista na fase de criação para verificar se não há impossibilidades técnicas ou para descobrirem novas possibilidades. Vimos, também, alguns casos em que o resultado final foi influenciado pelo desempenho dos clarinetistas, como por exemplo o *clarinete de basset* de Stadler com uma extensão maior, para o qual Mozart escreveu o *Concerto* e o *Quinteto*, ou ainda os harmónicos de *Domaines* de Boulez que têm um resultado muito específico devido à colaboração deste compositor com dois instrumentistas de eleição, Arrignon e Damiens.

O que verificamos, na análise às obras incluídas na segunda parte deste trabalho, é que, em quase todas as obras, existiram clarinetistas que motivaram os compositores a compor, ou que a utilização de novas técnicas foi utilizada pelo contacto directo ou pela consulta de trabalhos escritos.

O que se pode concluir finalmente é que a evolução do clarinete, assim como o desempenho dos seus intérpretes motivaram alguns dos maiores compositores dos três últimos séculos a comporem para este instrumento. Os clarinetistas têm-se adaptado, ao longo dos tempos, às exigências dos compositores tornando o clarinete um dos instrumentos mais requisitados, mas têm também, por outro lado, contribuído de forma inequívoca – com a sua influência pessoal e criatividade – para o desenvolvimento das possibilidades técnicas e expressivas deste instrumento e consequente utilização das novas possibilidades no repertório.

BIBLIOGRAFIA

ANDRÉS, Ramón. *Diccionario de Instrumentos Musicales*, Barcelona, Bibliograf, 1995.

ARRIGNON, Michel; CROUSIER, Claude; LANCELOT, Jacques. *10 ans avec la clarinette*, Paris, Institut de pédagogie et chorégraphique, la Villette, 1991.

BAINES, Anthony. *Woodwind Instruments and Their History*, London, Dover Publications, (1ª ed., Faber, 1957), 1991.

BERIO, Luciano. *Two interviews*, New York e London, Marion Boyars Publishers, 1985.

BIRSAK, Kurt. *The Clarinet: a cultural History*, Buchloe, Druck und Verlag Obermayer, (tradução inglesa Gail Schamberger, 1994), 1991.

BOEHM, Theobald. *The flute and flute playing*, New York, Dover Publications, (1ª ed., Dayton C. Miller, 1922). [título original: *Die Flöte und das Flötenspiel*, Munich, 1871], 1964.

BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*, Porto, Mário Figueirinhas Editor, 1º volume, 1996.

BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*, Porto, Mário Figueirinhas Editor, 2º volume, 1999.

BOUCOURECHLIEV, André. *La Langage Musical*, Paris, Libairie Arthème Fayard, 1993.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1963.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje 2*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1985.

BOULEZ, Pierre. *Orientations*, London, Faber and Faber Limited, 1986.

BOULEZ, Pierre. *Par volonté et par hasard Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

BOULEZ, Pierre. *Relevés d'apprenti*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

BRIXEL, Eugen. *Klarinetten Bibliographie I*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel GmbH, (1ªed.1978), 1997.

BRYMER, Jack. *Clarinet*, London, Kahn & Averill, (1ª ed., Macdonald & Co Ltd, 1976), 1990.

COOK, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

DANGAIN, Guy. *A propos de la clarinette*, Paris, Gérard Billaudot, 1978.

FERRON, Ernest. *Clarinete, mon amie*, Paris, IMD, 1994.

GIBSON, O. Lee. *Clarinet Acoustics*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

JAMEUX, Dominique. *Pierre Boulez*, Paris, Librairie Arthème Fayard e Fondation Sacem, 1984.

KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991.

LAWSON, Colin. *The Cambridge Companion to the Clarinet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

LAWSON, Colin. *The Early Clarinet: A Practical Guide*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

LIMA, Cândido. *Origens e Segredos da Música Portuguesa Contemporânea: Música em Som e Imagem*, Porto, Edições Politema, 2003.

MONTEIRO, Francisco. *Interpretação e Educação Musical*, Coimbra, 1994.

PINO, David. *The Clarinet and Clarinet Playing*, New York, Dover Publications, 1980.

REHFELDT, Phillip. *New directions for the clarinet*, 2^a ed., California, University of California Press, 1994.

ROJO, Jesús Villa. *El clarinete y sus posibilidades: estudio de nuevos procedimientos*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1984.

SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 20 vol, 1980.

SCHERPEREEL, Joseph. *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Souvenirs et commentaires*, Paris, Ed. Gallimard, 1963.

SUSO, Carmen Rodríguez. *Prontuario de Musicología: Música, sonido, sociedad*, Barcelona, Clivis Publicacions, 2002.

TRANCHEFORT, François-René (dir.). *Guide de la Musique de Chambre*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1989.

WESTON, Pamela. *Clarinet Virtuosi of the past*, York, Emerson Edition, 1971.

WESTON, Pamela. *More Clarinet Virtuosi of the past*, York, Emerson Edition, 1977.

WESTON, Pamela. *The clarinettist's companion*, Northants, Fentone Music Limited, 1976.

WESTON, Pamela. *Yesterday's Clarinettists: a sequel*, York, Emerson Edition, 2002.

ANEXOS

ANEXO 1 – PARTITURA DE *PREMIÈRE RHAPSODIE* DE CLAUDE DEBUSSY

ANEXO 2 – PARTITURA DE *VIER STÜCKE* OP.5 DE ALBAN BERG

ANEXO 3 – PARTITURA DE *THREE PIECES* DE IGOR STRAVINSKY

ANEXO 4 – PARTITURA DE *ABÎME DES OISEAUX* DE OLIVIER MESSIAEN

ANEXO 5 – PARTITURA DE *DANCE PRELUDES* DE WITOLD LUTOSLAWSKI

ANEXO 6 – PARTITURA DE *GRA* DE ELLIOTT CARTER

ANEXO 7 – PARTITURA DE *DOMAINES* DE PIERRE BOULEZ

ANEXO 8 – PARTITURA DE *SONATA PARA CLARINETE* DE EDISON DENISSOW

ANEXO 9 – TEXTO DE LUCIANO BERIO SOBRE *SEQUENZAS*

ANEXO 10 – PARTITURA DE *SEQUENZA IXA* DE LUCIANO BERIO

ANEXO 11 – PARTITURA DE *INTENSITÉS POUR CLARINETTE SOLO* DE RICARDO RIBEIRO